

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales
Escuela de Comunicación Social

Tesina de Grado

**La crónica narrativa latinoamericana como género híbrido.
Los modos de construir la voz propia: el caso de Leila
Guerriero**

Sofía N. Maidana

Director: Prof. Rubén Biselli

Marzo de 2016

Resúmen/Abstract: Esta tesina tiene por objeto a la crónica narrativa latinoamericana como género intersticial surgido entre los campos del periodismo y la literatura, pero con una naturaleza propia que intentaremos descubrir y desentrañar a lo largo de estas páginas. Para hacerlo, comenzamos por un análisis de tipo histórico que nos lleva desde las etapas más seminales del género hasta su actualidad. Acto seguido, nos valemos de herramientas teóricas surgidas en los estudios del lenguaje y de las consideraciones que cronistas y periodistas han elaborado sobre su campo profesional, para determinar qué es y cuáles son las características de la crónica narrativa contemporánea. Finalmente, nos enfocamos en la labor de la periodista argentina Leila Guerriero para reconocer en sus textos las características que la inscriben dentro del género, a la vez que procuramos dar cuenta del matiz específico que adoptan esas características en sus relatos, configurando su voz particular como cronista.

Palabras claves: crónica narrativa, crónica latinoamericana, periodismo literario, discurso, comunicación, Leila Guerriero.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. LA HISTORIA DE UN GÉNERO HÍBRIDO.....	5
Los orígenes remotos. Crónica e historia	6
El surgimiento de la prensa moderna.....	7
La crónica en la historia de América Latina	8
Las crónicas de Indias	9
El cuadro de costumbres.....	11
La crónica modernista.....	12
La crónica a partir de la década del '20.....	16
El nuevo periodismo, la novela sin ficción y el relato testimonial: vertientes de la narrativa documental en Estados Unidos y Latinoamérica	20
Los “nuevos cronistas de Indias”. La crónica narrativa en Latinoamérica.....	22
3. ESPECIFICIDADES DE UN GÉNERO ESCURRIDIZO	24
El problema de los géneros	24
Ese campo híbrido de la “no ficción”	26
La crónica narrativa, ornitorrinco de la prosa	28
4. LEILA GUERRIERO. LA VOZ DE UNA CRONISTA, EL MUNDO EN UNAS CRÓNICAS	32
Sobre Leila Guerriero	32
La prosa al servicio de la investigación.....	33
La elección de las temáticas y su abordaje	36
Las marcas de la enunciación.....	42
A. Índices de persona	43
B. Modalidades del enunciado.....	48
C. Apelativos, subjetivemas y campos semánticos.....	51
La construcción de los personajes y la polifonía	55
La visualidad como una característica de la crónica narrativa	65
La historia inconclusa.....	67
5. ALGUNAS PALABRAS FINALES	70
6. BIBLIOGRAFÍA.....	76
7. LECTURAS COMPLEMENTARIAS	84

1. INTRODUCCIÓN

“Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible.”

- Jacques Rancière. *El espectador emancipado*.

Todo en el mundo es relato, es decir, construcción: la realidad del mundo nunca se nos presenta “tal cual es” sino mediatizada por la palabra. Todo lo que conocemos y comunicamos depende siempre de un punto de vista desde el cual es relatado, desde la Historia hasta la Ficción. Lo que diferencia a unos géneros de otros es su mayor o menor referencialidad respecto a los objetos del mundo y el grado en que admiten y muestran los mecanismos de construcción de sus relatos. Un género especialmente complejo de describir desde esta perspectiva es el género de lo noticioso y, dentro de él, esa zona intersticial entre el periodismo y la literatura que se nombra a veces como “nuevo periodismo” o “periodismo narrativo” y que incluye a la crónica narrativa latinoamericana, algunos de cuyos exponentes más reconocidos son Alberto Salcedo Ramos (Colombia), Juan Villoro (México), Julio Villanueva Chang (Perú), Pedro Lemebel (Chile), Leila Guerriero y Martín Caparrós (Argentina). Producción difícil de abarcar, no sólo por la cantidad de crónicas producidas en el subcontinente desde hace más de dos décadas, sino también por la vastedad de temáticas abordadas, las diferencias de estilos y la variedad de medios en los que dichas crónicas ven la luz. La crónica es un objeto escurridizo y reniega de generalizaciones y encorsetamientos.

Aun así será necesario hacer el esfuerzo y preguntarnos: ¿qué es una crónica? Dedicaremos varias páginas de este trabajo a tratar de responder este interrogante, pero a modo de una primera aproximación nos quedaremos con la definición del cronista mexicano Carlos Monsiváis: una crónica es una “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas” (Monsiváis en JARAMILLO AGUDELO ed.,

2012:12). Por su parte, Jaramillo Agudelo (2012) señala algunas marcas que sirven para reconocerlas cuando dice que una crónica “suele ser una narración extensa, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales” (17).

Lo que nos interesa indagar con este trabajo son las especificidades de la crónica narrativa latinoamericana en tanto género complejo. En especial, será nuestro objetivo rastrear el modo en que en las crónicas se filtra y se hace explícita la subjetividad del autor y por medio de qué mecanismos se construyen voces de autor particulares. Pero, ya lo hemos dicho, la crónica narrativa latinoamericana es inabarcable en su totalidad y otros estudios más exhaustivos que éste la han abordado ya en su historia (PUERTA, 2010; DARRIGRANDI, 2013), ya en sus características formales (SALAZAR, 2005; ZIMMERMAN, 2011; CALLEGARO y LAGO, 2012); por esto, nosotros también haremos nuestro recorte y detendremos nuestra mirada en las crónicas de la periodista argentina Leila Guerriero. Esto, en primer lugar, porque es una de las principales exponentes de la crónica en nuestro país, ganadora del Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI 2010 (entregado por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, fundada por el escritor y periodista Gabriel García Márquez), y en segundo lugar, por un interés personal, ya que fue Leila Guerriero la primera cronista con la que nos hemos cruzado en nuestro recorrido académico y personal.

¿Qué elementos definen a la crónica narrativa actual? Y, específicamente, ¿de qué modo los elementos característicos del género toman forma en las crónicas de Leila Guerriero? ¿Cómo construye Leila Guerriero su propia voz de cronista? ¿Existen regularidades temáticas, narrativas y estructurales factibles de ser identificadas? Éstos serán algunos de los interrogantes que intentaremos develar a lo largo de estas páginas, con la intención de lograr echar un poco más de luz sobre este fenómeno comunicacional que, desde sus orígenes, forma parte de la tradición periodística y literaria de nuestro continente.

2. LA HISTORIA DE UN GÉNERO HÍBRIDO

Según el diccionario de la Real Academia Española, la palabra “crónica” proviene del vocablo latino *chronica*, que a su vez viene del vocablo griego χρονικά [βιβλία] que significa “[*libros*] que siguen el orden del tiempo”. El diccionario le da a esta palabra dos definiciones: una crónica es una “narración histórica en que se sigue el orden consecutivo de los acontecimientos”¹ o un “artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad”. Sin dejar de ser definiciones acertadas, al leerlas nos queda la sensación de que una crónica (tal como la entendemos actualmente y en el contexto del nuevo periodismo latinoamericano) es un dispositivo más complejo, que exige en su definición una serie de características y especificidades que la diferencien de otros tipos de textos en los que también se cuentan historias ordenadas cronológicamente, como los cuentos y las novelas, o en los que se tratan temas de actualidad, como las noticias estructuradas a modo de “pirámide invertida”, los editoriales y las notas de opinión.

Entonces, ¿qué son las crónicas? ¿De dónde vienen? ¿Qué relación tienen con la historia de nuestro continente y cuál es su actualidad? Antes de tratar de definir la crónica por lo que *es*, intentaremos hacer un breve resumen de los orígenes del género y de los procesos por los que pasó hasta constituirse en lo que hoy conocemos como crónica narrativa latinoamericana, sabiendo de antemano que es un recorrido extenso al que de ninguna manera le estamos haciendo justicia con estas breves notas².

¹ Consulta a la versión digital del Diccionario de la Real Academia Española hecha el 29/01/2016. En el primer borrador de este trabajo, realizada en octubre de 2015, la definición de “crónica” era: “historia en que se observa el orden de los tiempos”.

² Para una reseña histórica más exhaustiva, consultar ZIMMERMAN, 2011; y DARRIGRANDI, 2013.

Los orígenes remotos. Crónica e historia

La crónica es un tipo de narración periodística que desde hace algunos años llama la atención de los trabajadores de los medios, de las audiencias, de los teóricos de la comunicación y de los críticos literarios y culturales. Sin embargo, el dispositivo que lleva ese nombre es un fenómeno comunicacional cuyas formas seminales pueden rastrearse hasta la Edad Media.

Juan Carlos Gil González (2003) hace hincapié en la relación entre crónica, historia y literatura y señala que en la Europa medieval era un hecho común que las familias poderosas y las órdenes eclesiásticas tuviesen un cronista propio con el cual defender sus intereses. Las crónicas en el viejo continente adoptaban diferentes formas de acuerdo a la función para la cual eran creadas; algunos sucesos religiosos de relevancia, los nacimientos de un príncipe, los matrimonios entre miembros de diferentes monarquías, las defunciones en las familias más importantes, las Cruzadas, los viajes de los aventureros renacentistas, las tomas heroicas de ciudades, la vida en las nuevas urbes en crecimiento, el florecimiento del comercio, todos ellos fueron acontecimientos que sirvieron de materia a las crónicas que circulaban por el Viejo Continente desde el siglo IX. Aunque variaran en sus formas, en el motivo que llevaba a escribirlas, en su relación con los poderosos y en sus públicos, en todos los casos la crónica aparecía como “la herramienta narrativa más adecuada para que una persona intelectualmente relevante relatar a un determinado público lo que sucedía en un lugar estipulado” (GIL GONZÁLEZ, 2003: 26), herramienta en la cual el autor del texto tenía una importancia fundamental, al ser el encargado de seleccionar los hechos, interpretarlos, adaptarlos a quienes serían sus receptores y, finalmente, estructurarlos de acuerdo a su propia creatividad.

Estas primeras crónicas se entrecruzaban también con el ámbito de la literatura. De acuerdo con Gil González, paulatinamente las crónicas introdujeron “narraciones, descripciones, creación de mundos imaginarios y alternativos, retratos de personajes, comparaciones, más propios de la ficción literaria que de la

rigurosidad histórica” (28), imbricando temas históricos con otros inventados y fabulosos.

El surgimiento de la prensa moderna

Varios siglos después de esa primera forma de la crónica, apareció y se consolidó en Europa la llamada prensa moderna. Henry-Jean Martin (1992) hace una rápida exposición del nacimiento del periódico moderno y muestra cómo su aparición coincidió con la Revolución Industrial que vivió Europa en los siglos XVIII y XIX, en gran medida por los cambios tecnológicos que la hicieron posible. Algunos de ellos incidieron directamente en el crecimiento de la prensa escrita: fabricación de papeles de mayor calidad, aparición de nuevos fabricantes que rompieron con los viejos monopolios, creación del “rollo de papel continuo”, y fabricación de la pasta de papel a partir de la madera. A esto se le sumaron las mejoras en las técnicas de impresión y el incremento de la cantidad, tipos y calidad de las prensas (en especial por la incorporación de la tecnología del vapor), que permitieron un importante crecimiento de la producción, y la aparición del telégrafo y de los trenes de vapor, que tornaron factibles la rápida difusión de las informaciones y una veloz distribución de los periódicos a nivel nacional.

Al mismo tiempo, se consolidaba en el continente una mentalidad capitalista que veía en la información una mercancía antes que un arma de formación ideológica. Esto, combinado con el crecimiento de la vida urbana y las revoluciones sociales y políticas que planteaban que la libertad del pensamiento, la comunicación de las ideas y el acceso a la información eran derechos inalienables del hombre, terminaron de configurar los factores que impulsaron el surgimiento de la prensa moderna. Por su parte, la inmigración del campo a la ciudad y los importantes procesos de alfabetización que se estaban dando en esa época, crearon el mercado de la gran prensa popular.

En 1702 apareció en Londres el primer periódico diario del mundo, el *Daily Courant*. Según apunta Martin, en 1780 su circulación total alcanzó casi los 9.5

millones de copias, mientras que para 1820 ya era de casi 30 millones. En 1719 apareció *Robinson Crusoe*, la primera novela por entregas en los periódicos, a la que le siguieron luego muchas otras de autores como Víctor Hugo, Balzac, Lamartine y Dumas, publicadas como una estrategia para atraer lectores y mantenerlos fieles a las publicaciones. En 1779 apareció el primer periódico dominical, cuya finalidad era principalmente el entretenimiento, que incluía narraciones de crímenes o noticias escandalosas, humor escrito o grabado, pasatiempos y relatos novelescos de literatura popular, que acostumbraron a la lectura a las clases populares, y en 1785 nació *The Times*, el más grande de todos los periódicos británicos. Pronto todas las capitales de Europa e incluso las ciudades de las provincias tuvieron sus periódicos, algunos a muy bajo costo y financiados por la publicidad, hechos a la medida de las necesidades y los intereses de las nuevas poblaciones urbanas. El periodismo que hacían estos grandes diarios era, principalmente, de corte informativo; como dice Puerta (2011):

“El periodismo informativo nació de la Revolución Industrial (...). Es un relato de origen telegráfico, denominado noticia. La industrialización, el desarrollo de las agencias internacionales, la aparición de grandes diarios en las ciudades ayudaron a su desarrollo. El modelo empleado buscaba responder unas preguntas básicas: qué, quién, cómo, cuándo, dónde, y presentaba la información en un esquema denominado “pirámide invertida”. Este esquema subvierte el orden tradicional de las narraciones literarias en las que, normalmente, se acumula tensión para el final” (57).

La crónica en la historia de América Latina

Como señala Tanius Karam (2006), convencionalmente se acepta que la crónica es un “género seminal” en la historia de la literatura latinoamericana. Claudia Darrigrandi (2013) distingue tres momentos para la historia del desarrollo de la crónica latinoamericana:

1. las crónicas de Indias, escritas por los exploradores que llegaron al Nuevo Mundo desde finales del siglo XV;

2. las crónicas de corte modernista escritas en la transición del siglo XIX al siglo XX;

y finalmente,

3. la crónica que se publica actualmente, que corresponde a la generación que se identifica bajo el nombre de “nuevo periodismo” o “periodismo narrativo”.

Quedarían por fuera de estos tres momentos una abundante producción de crónicas entre cuyos autores se cuentan Roberto Arlt, Teófilo Cid, Carlos Droguett, Clarice Lispector, Salvador Novo, José Antonio Osorio Lizarazo, Jenaro Prieto, Alfonsina Storni, César Vallejo y Daniel de la Vega, entre otros, algunos de los cuales intentaremos abordar de todas maneras por parecernos hitos importantes para comprender de dónde proviene la actual crónica narrativa latinoamericana, cuál es su herencia y cuáles son sus características propias.

Las crónicas de Indias

Dice María Sonia Cristoff (2006) que “la crónica es una fuerza impulsora hacia lo real que se encuentra presente desde las relaciones de Indias. Ellas testimoniaron la experiencia de aventurarse en tierras desconocidas al mismo tiempo que emprendieron la afiebrada tarea de catalogar y dar nombre a objetos y pueblos nunca vistos” (15). El realismo mágico que caracterizaría a la narrativa latinoamericana siglos después empieza a esbozarse en la época de la conquista, en la que los primeros cronistas mezclaron el elemento maravilloso o fantástico en los documentos legales y comerciales que escribían para la Corona.

Los cronistas de Indias fueron españoles (y luego también mestizos) que nos legaron textos sobre lo que veían y vivían en América como parte del proceso de conquista-colonización. Suelen dividirse en dos grupos: los soldados, religiosos y funcionarios de la Corona española, quienes escribieron sobre hechos de los cuales participaron y que, por lo tanto, tienen un carácter testimonial; y un

segundo grupo al que pertenecen quienes escribieron por encargo oficial, basándose en información de diversa procedencia, como documentos oficiales o privados, testimonios orales y narraciones de otros cronistas. Los textos podían adoptar la forma de carta, diario, crónica, memorias o relación, sobre temas que iban desde la geografía y la historia natural hasta el relato de sucesos que tenían a los cronistas como protagonistas, o las características y costumbres de los pueblos conquistados, teñidos por la interpretación hecha por parte del autor, a partir de su propia cosmovisión e intereses. Algunos de los cronistas de Indias más destacados fueron Cristóbal Colón, Fray Bartolomé de las Casas, Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés, Gonzalo Fernández de Oviedo y el Inca Garcilaso de la Vega.

En su artículo “Hernán Cortés y sus cronistas: la última conquista del héroe”, Beatriz Aracil Varón (2009) destaca el valor histórico, literario y cultural de este corpus textual constituido por las crónicas de Indias. En ellas se encuentra la simiente de la literatura hispanoamericana y ese origen se halla signado por dos cuestiones importantes: por un lado, ser la piedra fundamental del proceso de “invención de América” y, por el otro, que sean textos en el que se produce un descubrimiento y valoración de un “otro” del que se ignoraba absolutamente todo (62). Así la crónica en Latinoamérica es, desde el comienzo, el relato de la diferencia.

Al trabajar las crónicas de Cortés y de aquellos influidos por su pluma, Aracil Varón encuentra tres moldes genéricos, ofrecidos por la escritura de la época: el género epistolar, que determina la estructura de los textos y organiza el discurso en relación a un destinatario; la escritura legal, que permite justificar la propia escritura y comprometerse con la veracidad de la misma; y el género historiográfico, que ofrece una interpretación del hecho histórico, del cual el autor se presenta como protagonista (64). Estos modelos genéricos le proveían al autor una serie de recursos para la construcción del yo-protagonista y la narración (muchas veces ficcionalizada) de los hechos: una trabajada *captatio benevolentiae* para llamar la atención del lector; una fuerte presencia del *yo gramatical* en la escritura (a veces reemplazado por el *nosotros*, que vincula al protagonista con sus hombres); conectores que ayudan a seguir el hilo de la narración; un estilo sobrio

vinculado a la pretendida objetividad de la “relación de hechos” que contrasta con el tono admirado que se utiliza para referir la realidad americana; y la utilización de elipsis narrativas para depurar, modificar u omitir determinados hechos cuya exposición iría en contra de los propósitos del narrador.

El cuadro de costumbres

Darío Jaramillo Agudelo señala que después de las crónicas Indias, el siguiente hito en la historia de la crónica se encuentra en los cuadros de costumbres escritos en América Latina hacia la tercera década del siglo XIX (2012: 12).

Un poco más tarde que Europa, América también vivió su proceso de modernización. La inmensa cantidad de publicaciones surgidas a un ritmo creciente desde las independencias y durante todo el siglo XIX en el subcontinente latinoamericano, combinada con los cambios políticos, sociales y culturales de la época, generaron un clima propicio para la aparición de los llamados “cuadros de costumbres” o “cuadros costumbristas”, algunos de cuyos autores destacados fueron, en la Argentina, Esteban Echeverría (1805-1851), Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y Domingo Faustino Sarmiento (1811-1889).

El costumbrismo es una tendencia o movimiento artístico que propone a la obra de arte como exposición de los usos y costumbres de la sociedad. El concepto se aplica a todas las artes y a todas las épocas aunque es especialmente aplicado para referirse a las letras españolas del siglo XIX, tras el estallido romántico que generaron en la burguesía las consecuencias de la Revolución Industrial. A diferencia del Realismo, el costumbrismo no realiza un análisis de los usos y costumbres y se limita en cambio a una descripción casi pictórica de lo más superficial de la vida cotidiana: actitudes, comportamientos, valores y hábitos comunes a una profesión, región o clase, generalmente por medio de la descripción de los ambientes, vestidos, fiestas y otros elementos externos. El costumbrismo nació ligado al periodismo, quizás por su carácter popular y su anhelo de relatar “lo que estaba sucediendo”. En su artículo “Costumbrismo entre Romanticismo y

Realismo”, José Escobar (1996) sostiene que “la mimesis costumbrista -el costumbrismo, el realismo- quiere ser mimesis de la historia presente, de la prosa de lo particular y no de la poesía de lo general, según la concepción aristotélica clásica. Tiene una pretensión documental. En su ansia de veracidad, aspira a completar la representación histórica de la realidad transcribiendo lo que los historiadores desatienden, los aspectos circunstanciales de la realidad ordinaria, para ofrecer un cuadro de la historia que sea un cuadro de la vida civil, excluida de los libros que tratan de la gran Historia” (s/n). Fernández López (s/a) enumera en su artículo “Costumbrismo en el siglo XIX” algunos de los elementos formales y temáticos del costumbrismo: la sociedad en vías de transformación, las revueltas políticas y las pasiones y desengaños ciudadanos; la mediación que se produce entre el mensaje y el receptor a través de la figura de un narrador omnisciente; la búsqueda de la complicidad con el lector construida en base a la pertenencia a un mismo sistema de coordenadas culturales, espacio-temporales y morales; la no-individualización de los personajes (a diferencia de la novela de costumbres); la esquematización de la realidad; y el tono picaresco, nostálgico o esperanzado, según la postura del autor frente a los procesos de modernización vividos en su sociedad.

La crónica modernista

En 1882 las agencias de noticias surgidas en Francia e Inglaterra (Havas y Reuter, respectivamente) comenzaron a transmitir noticias a los países latinoamericanos. Para ese entonces, la mayoría de ellos ya habían visto aparecer sus primeros periódicos con características modernas, aunque el proceso no fue parejo. Eduardo Santa Cruz A. (2011) realiza un repaso sobre la evolución de la prensa en nuestro continente y enumera algunos hitos de ese proceso. En 1839 apareció en Lima, Perú, el periódico *El Comercio*, concebido y explotado desde el principio como un negocio, modelo que tardaría en seguirse en el resto de los países, para esa época abocados a los periódicos de tinte político. En 1855 surgió en Colombia el periódico *El Día*, editado hasta 1872, primero de gran formato en su país y que tenía a la vez la intención de ser un medio de expresión política y un órgano literario y de información miscelánea, al estilo de los grandes modelos

europeos. En 1870 apareció en Buenos Aires el periódico *La Nación*, propiedad de Bartolomé Mitre, cuando éste adquirió *La Nación Argentina*, fundado en 1862, que sería uno de los casos más significativos del surgimiento de este nuevo tipo de periódicos, al tener corresponsales en todo el país y en el exterior, imprentas modernas, tiradas muy voluminosas y 4000 empleados en sus primeros años. Dos años después, ya había en la capital argentina 26 imprentas y 94 periódicos. Por su parte en el Uruguay del 1886, cuando el caudillo Batlle y Ordóñez fundó *El Día*, prototipo de periódico de masas donde había colaboraciones de todo tipo y comercializado a un precio muy bajo, había en el país oriental 21 diarios y 40 publicaciones periódicas, y las últimas dos décadas del siglo XIX vieron aparecer en Chile tres grandes periódicos modernos: *La Época* (1881); *La Tarde* (1897), surgido con la intención de hacer un nuevo tipo de periodismo, lejos de los artículos eruditos, lleno de crónicas livianas y ágiles e informaciones donde se pintaban los rasgos de la época; y *El Mercurio* (1900), que introdujo innovaciones técnicas, informaciones nacionales e internacionales y colaboraciones de las mejores plumas (SANTA CRUZ A., 2011: 3-8).

En este clima modernista, las personas ilustradas se movían sin dificultades ni resquemores entre la poesía y el periodismo (el ejemplo paradigmático de esto fue Rubén Darío), con la crónica como dispositivo ideal para “combinar los gustos formales con las urgencias o las necesidades referenciales” (KARAM, 2006: 10). Agustín Pastén B. (2007) habla de los cronistas como arqueólogos minuciosos del presente que les toca vivir, y señala que en un momento “donde no resulta factible aún separar el rol del periodista, el escritor y el literato, la crónica se presenta como el género *borderline* por excelencia”, terreno fronterizo entre lo subjetivo y lo factual que se constituye en “una especie de ‘vitrina’ en la que el ‘mirón urbano’ registrará el proceso de modernización que empezaron a experimentar aceleradamente los grandes centros urbanos del continente hacia fines del siglo diecinueve” (105). Así, el final del siglo vio aparecer a autores como Rubén Darío y José Martí, que introdujeron nuevos temas en la prensa al tiempo que hicieron su aporte al proceso de profesionalización del escritor.

Santa Cruz A. menciona el surgimiento de la figura del periodista como profesional de la información, diferente a la figura del cronista. Dentro de la

empresa periodística, “el periodista sería concebido como un simple ‘testigo de la historia’. La información debía ser escrita en forma breve, precisa y escueta, sin adjetivos ni opiniones. Es el propio carácter de este periodismo de nuevo tipo y sus técnicas consiguientes lo que aseguraría su neutralidad” (2011: 8-9). Pero por otra parte, añade el autor, “junto a estos profesionales, la prensa liberal moderna contó con la colaboración de los más importantes exponentes de la literatura e intelectualidad nacionales, muchos de ellos de origen provinciano y, en general, de los sectores medios ilustrados emergentes” (8). Así, en medio de la dinámica compleja entre el campo literario y el campo periodístico en formación emergió un género propio del nuevo siglo, la crónica periodística, “terreno híbrido que le permitía a los literatos aceptar la condición de asalariados de las nacientes empresas periodísticas” (10). Pero además “los periódicos se convirtieron en una vitrina para conocer el trabajo de autores europeos (...). El mercado editorial de América era aún incipiente, no se contaba con un público que sintiera la necesidad de comprar libros, no se había conformado una industria editorial, por eso los periódicos fueron una manera para la democratización de la escritura y para la difusión de las ideas y autores de vanguardia en Europa” (PUERTA, 2011: 58).

Estas crónicas se inscriben dentro del modernismo, movimiento literario que se desarrolló entre los años 1880-1910, fundamental pero no exclusivamente en el campo de la poesía, que se caracterizó por un refinamiento narcisista y aristocrático, el culturalismo cosmopolita y una renovación estética del lenguaje. En él, la belleza textual perseguida por los escritores se conseguía mediante imágenes relacionadas con todos los sentidos y el uso de recursos retóricos que acentúan la musicalidad de los textos, como la aliteración. Los temas eran en general el hastío y la desazón ante la vida moderna, el cosmopolitismo, cuestiones vinculadas a América, la admiración por París y lo hispano como historia que otorga armonía frente a un mundo inarmónico. Como dice Julia Comba (2012), “como material periodístico las crónicas debían tener un alto grado de referencialidad y actualidad — para atraer al lector —, pero fue su valor textual como material literario el que consiguió — y consigue — hacerlas sobrevivir en la historia una vez que esos hechos narrados perdieron la cercanía” (25). Algunos de los representantes más significativos del modernismo, a la vez poetas y cronistas,

fueron José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Enríquez Rodó y Enríquez Gómez Carrillo.

Daniel Samper Pizano señala que “la crónica modernista es muy, pero muy distinta a la crónica narrativa. Aquélla está representada por notas de corte poético-filosófico-humorístico-literario, rara vez más extensas que una cuartilla o una cuartilla y media, y ésta corresponde al relato tipo reportaje” (Samper Pizano en JARAMILLO AGUDELO, 2012: 12). De la lectura de esas crónicas finiseculares se pueden desprender algunas de las características comunes, más allá de las particularidades de cada autor: descripciones de ambientes y lugares con vuelo poético; explicitación del papel del reportero y aparición de marcas de un autor-narrador (excepto en algunos escritores como Martí, que tienden a esconderse tras el uso de la tercera persona); importancia de la visión subjetiva; aparición de personajes, de los que se hace un retrato; inclusión del lector mediante apelativos y referencias que él conoce; contextualización y análisis de lo que se está relatando; carga informativa bien documentada (por ejemplo, la crónica de Martí sobre el puente de Brooklyn está llena de cifras y datos técnicos); e hibridez de relatos, ya que las crónicas pueden albergar en su interior versos, diálogos, fragmentos de noticias, etc. Otro elemento característico de la crónica modernista es la que se ha dado en llamar “retórica del paseo”. Dorde Cuvardic García (2010) analiza la figura del *flâneur* (paseante, callejero) y de la *flânerie* (callejeo, vagabundeo) en las crónicas modernistas latinoamericanas y rescata la actitud a la vez curiosa y reflexiva con la que el cronista observa a la ciudad convertida en metrópolis y a sus personajes, la mayoría de las veces más concentrado en los espectadores de la modernidad que en la actividad pública.

Esta renovación de la prosa periodística sólo fue posible porque, también, había cambiado el público lector. Como explica Wilfredo Miranda Aburto (2014):

“La innovación que acometía en la prosa periodística coincidió con el nacimiento de una nueva generación de lectores más ávidos. ‘En Argentina había una burguesía bastante rica que quería informarse sobre el mundo y, de algún modo, las soluciones que encuentran es una especie de periodismo

por entrega, de corresponsales, que no es solo la noticia, sino el cuento sobre la noticia', observa el maestro de la FNPI, Héctor Feliciano" (s/n).

La crónica a partir de la década del '20

Luego del momento modernista, la historia de la crónica en Latinoamérica se nutrió de lo que se dio en llamar las vanguardias artísticas. Según el Diccionario de la Real Academia Española, la vanguardia es, en primer lugar, la "parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal"; en los demás campos, por consiguiente, vanguardia es la "avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc."

Las vanguardias artísticas en general y las literarias en particular, surgieron en el contexto de una sociedad en permanente y rápido cambio; en Europa surgieron en la primera década del siglo XX, coincidiendo con el clima de pre-guerra, mientras que en América las vanguardias aparecieron más tardíamente, en sociedades que estaban experimentando las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, el crack del 29, la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, que significaron en nuestros países una crisis económica a nivel mundial y la llegada de nuevas corrientes migratorias. En ese contexto, la literatura apareció como un instrumento de resistencia a la dominación oligárquico-liberal en lo político pero también en lo cultural (FUENTE A., 2005).

Hubo en nuestro continente numerosas corrientes vanguardistas, que en el ámbito de la literatura surgieron principalmente en la poesía pero que se extendieron luego a la narrativa. Entre las principales corrientes podemos citar al Simplismo, el Creacionismo (con Vicente Huidobro como el nombre destacado), el Ultraísmo (cuyo principal exponente fue Jorge Luis Borges) y el Estridentismo, aunque no fueron las únicas. Las características variaban de una a otra, pero en casi todas se destacaron el uso de la metáfora como libre expresión del poeta, el verso libre, el culto a la novedad y a la imaginación, la renovación del lenguaje, la introducción de cuestiones sociales (característica que no se dio en todas las corrientes pero sí en varias, que empezaban a pensar en la cultura de masas y la

cuestión popular), y una oposición a las ideas, la estética y las preocupaciones del modernismo. Siguiendo a Ángel Rama (1975), Fuente A. plantea que la narrativa de vanguardia asumió los problemas y el imaginario de un continente en busca de su autonomía e identidad, diferente a Europa y a la cultura anglosajona dominante, y divide el desarrollo de las vanguardias latinoamericanas en tres momentos, que no son divisiones cronológicas estrictas:

1. Un primer momento en el que el movimiento de vanguardia surge apegado a lo europeo, “pero que sabe tomar perspectiva para descubrir lo propio”, y que coincide con los focos migratorios que se dan, consecutivamente, en los años 1900, 1925 y 1950. Según Rama, en este contexto, se pueden nombrar a escritores como Huidobro, Vallejo, Asturias, Carpentier, Uslar Pietri, Cortázar, el antillano Etienne Lero y el haitiano Aimé Césaire.

2. El segundo momento tiene su epicentro entre 1910 y 1930. Dice Fuente A. que en él “se constituye la narrativa regional como expresión de una contracolonización que busca un equilibrio entre tendencias nacionalistas e internacionalistas. Su fuerza creadora se caracteriza por un claro deslinde con la poesía, su rigor en el contar y por el empeño de ‘perfilar el personaje en situación’. Uno de sus representantes es Carpentier con *El reino de este mundo* (1949)” (FUENTE A., 2005: s/n).

3. Finalmente, “el tercer momento es considerado como el más latinoamericano por estar desvinculado de París y de la generación perdida de los marginales norteamericanos. Se destacan escritores como Roberto Arlt, Mariano Azuela, José Eustasio Rivera, Jorge Luis Borges, Mario de Andrade. Sin duda que a partir de 1930, predomina el vanguardismo narrativo ‘que rehace el pasado e inventa el futuro’”(FUENTE A., 2005: s/n). Éste es el momento en el que el predominio de la poesía es desplazado por la novela y durante el cual surgen los forjadores de la nueva narrativa latinoamericana.

Aunque en un primer momento (aproximadamente hasta 1940), la vanguardia latinoamericana fue un movimiento predominantemente masculino, en el que no se destacó el nombre de ninguna mujer, a partir de los años '60 en los movimientos de neo-vanguardia y de afianzamiento de la tradición de ruptura en

la literatura, comenzaron a resonar nombres femeninos como la argentina Alejandra Pizarnik, la brasileña Clarice Lispector, o la mexicana Elena Poniatowska, entre otras (FUENTES A., 2005: s/n).

¿Qué relación guardan las vanguardias con el desarrollo de la crónica narrativa? Pues que, como dijera Darrigrandi (2013) retomando el estudio de otros intelectuales como Rama, Rotker y Mahieux, muchos de los escritores e intelectuales asociados al campo de la literatura vanguardista desarrollaron el género de la crónica como un modo de expresión y experimentación. Asimismo, los temas que preocuparon a las vanguardias fueron los que años después ocuparán a los cronistas: “modernidad e identidad, técnicas de escritura y protagonismo de los creadores, son los temas recurrentes que subyacen como base de una nueva conciencia y diseño simbólico capaz de involucrar un mundo total. La vanguardia fue una empresa de desublimación, de descubrimiento, de montaje, de invención e iluminación subversiva para un nuevo humanismo”, sostiene Fuentes A. (2005: s/n).

Otro punto de contacto entre las escrituras narrativas de vanguardia y lo que luego será la crónica narrativa latinoamericana está en la importancia de la figura del autor. Como expone Darrigrandi:

“En los casos del periodo de las vanguardias estudiados por Mahieux, la autora plantea que el cronista o la cronista es un o una guía que ayuda a comprender la realidad urbana y sus coyunturas, y que al estar experimentando y presenciando los mismos cambios que su audiencia minimiza la brecha entre la figura del intelectual tradicional y el lector. Además, destaca la académica, cobra fuerza la figura del autor para sus lectores: ¿quién es el que está construyendo un mapa de la ciudad? O ¿con quién se está ‘conversando’ sobre la experiencia de la ciudad, que puede ser compartida, pero nunca igual? Según Monsiváis, en las décadas de los ‘20 y los ‘30 la opinión pública todavía estaba en manos de los ‘instruidos’. A pesar de que a continuación el autor hace alusión al artículo político, considero importante destacar, en el contexto de lo planteado por Mahieux,

el peso de los cronistas en la formación de una opinión por parte de sus lectores como también en el desarrollo de ideas compartidas” (137).

Aunque ya desde antes podemos pensar que se escribían crónicas que quizás no se denominaban así (pensemos, por ejemplo, en las Aguafuertes de Roberto Arlt), para fines de los años sesenta Clarice Lispector escribía una columna semanal en uno de los diarios más antiguos y populares de Brasil, el *Jornal do Brasil*, donde reflexionaba sobre el arte de escribir y sobre su papel como periodista o cronista. De hecho, al negar su adscripción a la crónica, de alguna manera la autora reconocía la existencia del género como tal, que además era lo suficientemente abarcador y flexible como para permitirle escribir, entre tantos otros temas, sobre su concepción de la escritura y sobre su intimidad.

Sé que lo que escribo aquí no se puede llamar crónica ni columna ni nota. Pero sé que hoy es un grito. ¡Un grito de cansancio! (*El grito*. LISPECTOR, 2011: 60).

Siento que ya llegué casi a la libertad. Al punto de no necesitar ya escribir. Si yo pudiera, dejaba mi lugar en esta página en blanco: lleno del mayor silencio. Y cada uno que mirara el espacio en blanco, lo llenaría con sus propios deseos.

Vamos a decir la verdad: esto de aquí no es para una nada una crónica. Esto tan sólo es. No entra en un género. El género ya no me interesan. Lo que me interesa es el misterio (*Máquina escribiendo*. LISPECTOR, 2011: 263-264).

El nuevo periodismo, la novela sin ficción y el relato testimonial: vertientes de la narrativa documental en Estados Unidos y Latinoamérica

Rodríguez-Luis utiliza el término “narrativa documental” para englobar diferentes fenómenos que han tenido lugar en el continente americano desde medianos de los años ‘50 pero principalmente a partir de los años ‘60 en adelante, y que puede ayudar a situar a la crónica narrativa en un marco más amplio. En la introducción de su libro *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico* (1997), el autor recurre al diccionario y señala que “documento” significa, en su acepción moderna más usada, “escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente de los históricos”, mientras que en sentido figurado significa “escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo”. Rodríguez-Luis sugiere añadir el concepto de “narración” al concepto “documento”, refiriéndose por narración al “discurso que refiere ‘los hechos para esclarecimiento del asunto que se trata y para facilitar el logro de los fines del orador’, que abarca la novela en todas sus manifestaciones, el género de artículos periodísticos (...) y el testimonio” (RODRÍGUEZ-LUIS, 1997:12-13). Dentro de todos los tipos de narraciones documentales posibles, el autor llama la atención sobre tres que surgen en América aproximadamente en la misma época: el llamado nuevo periodismo, la *non-fiction novel* y el relato testimonial.

Durante la década de 1960 los Estados Unidos vieron surgir lo que llamarían “nuevo periodismo”, término acuñado por Tom Wolf para referirse a lo que él y otros autores como Norman Mailer y Jimmy Breslin estaban escribiendo como respuesta literaria-periodística al convulsionado clima de posguerra. Ana María Amar Sánchez (1992) señala que Tom Wolfe pensó al género como una superación del ya viejo periodismo, “cuyas formas se habían desgastado y resultaban ya convencionales: se trataba de un periodismo que pudiera ser leído ‘igual que una novela’, era posible entonces escribir artículos muy fieles a la realidad pero empleando técnicas propias de la narrativa: hacer un ‘periodismo literario’” (AMAR SÁNCHEZ, 1992: 15). Este nuevo periodismo superaba o

eliminaba las leyes de objetividad, distancia y neutralidad periodística hasta entonces canónicas, a partir de cuatro procedimientos principales: la exposición de los sucesos mediante de la creación de escenas; el empleo del diálogo; el relato contado siempre desde el punto de vista de un personaje y la inclusión de la cotidianeidad y del entorno social en el relato, tal como lo hacía la novela realista del siglo XIX (RODRÍGUEZ LUIS, 1997: 19).

En la misma época y en estrecha relación con este fenómeno, el escritor y periodista Truman Capote escribió su obra *A sangre fría* (*In coldblood*, 1966) y llamó al género *non-fiction novel* (literalmente, *novela sin ficción*). Martínez Rubio (2014) destaca que para Capote el trabajo en la *non-fiction novel* “consiste en agotar todas las vías de información sobre un suceso, armonizando posteriormente los datos y las voces y creando un relato estético y veraz”, una novela, con una “subjetividad honesta en la que el autor no pretende ofrecer una verdad inexorable, sino un punto de vista legitimado por la sinceridad con la que plantea sus intenciones al lector, (...) que se expresa en los logros y en las imposibilidades de una investigación relatada” (4).

Mientras tanto en América Latina un grupo de escritores y periodistas estaban desarrollando una labor similar a la que se venía dando en los Estados Unidos con el nuevo periodismo y la *non-fiction novel* (aunque más politizada, dado el clima de época que atravesaba todo el subcontinente), y nueve años antes de que Capote publicara *A sangre fría*, Rodolfo Walsh había publicado ya su primera novela de investigación, *Operación Masacre* (1957). También para esta época comenzó a darse el *boom* del relato testimonial. A grandes rasgos, este tipo de relato se diferencia de la *non-fiction novel* y del nuevo periodismo latinoamericano porque el escritor-periodista-emisor no aparece como voz explícita (o lo hace en el grado más mínimo posible), cediéndole su voz al protagonista del testimonio y reservándose para sí las operaciones de selección, jerarquización y montaje que dan origen al texto y que evidencian, en última instancia, su punto de vista sobre el tema en cuestión. Según Elena Poniatowska, una de las principales representantes del género, el testimonio debe “manifestar lo oculto, denunciar lo indecible, observar lo que nadie quiere ver, escribir la historia de los que aparentemente no la tienen, de los que no cuentan con la menor oportunidad de hacerse oír”

(Poniatowska en MARTÍNEZ RUBIO, 2014: p.6). Rodríguez-Luis sitúa los principios de este género en el libro *Juan Pérez Jolete. Biografía de un tzotzil* (1948), del antropólogo mexicano Ricardo Pozas, especialmente porque escritores posteriores reconocieron la influencia de esa obra en sus propios trabajos. Por su parte, Martínez Rubio sitúa en los principios de este género a *Relato de un naufrago* (1970), del escritor y periodista Gabriel García Márquez, que quince años antes había salido por entregas en el diario colombiano *El Espectador*.

Los “nuevos cronistas de Indias”. La crónica narrativa en Latinoamérica

Dice Pastén B. (2007) que cronocar “implica sacar a la luz y al mismo tiempo mostrar lo que está frente a los ojos” (116). Desde finales de los años ‘80, pero principalmente a partir de los años ‘90, en toda Latinoamérica se está viviendo un auge de la crónica narrativa, protagonizado por jóvenes periodistas herederos de aquellos que en los años ‘60 le dieron origen al boom latinoamericano, que escriben y publican en revistas como *Etiqueta negra* (Perú), *Gatopardo* (surgida en Colombia y extendida a Argentina y México), *El Malpensante y Soho* (Colombia), *Orsái* (Argentina), *Pie izquierdo* (Bolivia), *Marcapasos* (Venezuela), *Letras Libres* (México), *The Clinic* y *Paula* (Chile), además de en diarios tradicionales como *La Nación* de Argentina, en portales electrónicos que les han hecho un lugar entre sus publicaciones y en revistas electrónicas creadas especialmente para albergar este tipo de relatos, como la argentina *Anfibia*.

Uno de los hitos fundacionales de este nuevo momento en la crónica latinoamericana se halla en la creación en 1994 de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), organización sin ánimo de lucro creada y presidida hasta su muerte por Gabriel García Márquez, para estimular la vocación, la ética y la buena narración en el periodismo, y que desde el año 2001 entrega el premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI para reconocer los mejores trabajos periodísticos en las categorías Fotografía, Texto, Radio, Televisión e Internet, más una sexta

categoría especial denominada Homenaje. Asimismo, la Fundación cuenta con un espacio llamado “Nuevos Cronistas de Indias”, pensado para fomentar la narrativa con voz de autor en Iberoamérica, y que define a los cronistas como “exploradores contemporáneos” que “viajan por los territorios urbanos y rurales de Hispanoamérica, para descubrir con el rigor de la reportería y contar con voz propia las historias tiernas, terribles y también asombrosas de los múltiples nuevos mundos que conviven en nuestras sociedades desiguales” (PUERTA, 2010: 60).

3. ESPECIFICIDADES DE UN GÉNERO ESCURRIDIZO

El problema de los géneros

Para hablar de la crónica narrativa como un género escurridizo, es necesario primero intentar definir los dos términos que forman esa expresión. “Ecurridizo” es un vocablo que, al menos intuitivamente, todos conocemos. Para darle rigor al estudio y aclarar dudas recurriremos al Diccionario de la Real Academia Española, el cual lo define como algo “que se escurre o desliza fácilmente”, eso que se caracteriza por “escaparse, retirarse, escabullirse”; y de escurrirse dice, entre otras definiciones, “dicho de una cosa: deslizar y correr por encima de otra” y “salir huyendo”. La crónica es entonces “eso” difícil de aprehender, de fronteras móviles, que se desliza entre cosas disímiles, que se retira cuando intentamos encasillarla en una definición fija.

¿Y qué es un género? Definir este concepto no es tarea sencilla ni es el objeto de este estudio, pero en vistas de nuestro objetivo intentaremos echar algo de luz sobre esta cuestión.

El aporte más significativo al estudio histórico dialéctico de los géneros discursivos fue el del semiólogo ruso Mijail Bajtín (1998), sobre la base del concepto de enunciado. Bajtín llamó géneros discursivos a los tipos relativamente estables de enunciados que son propios de cada esfera de la praxis humana y que “reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración” (250).

La línea de pensamiento de Bajtín sirvió al semiólogo argentino Oscar Steimberg (1998) para pensar qué es un género en el contexto de los medios de comunicación de masas. De acuerdo a Steimberg, los géneros “pueden definirse como clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o

soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social” (41). Y sigue más adelante: “las descripciones de género articulan con mayor nitidez [que los estilos] rasgos *temáticos* y *retóricos*, sobre la base de regularidades *enunciativas*” (43; destacado en el original). De esta definición pueden extraerse tres ideas. Primera: que, aunque tienen larga duración histórica, los géneros no son universales sino sociales y culturales y se hallan en lenta pero constante mutación. Como dijera Todorov (1988) al respecto del nacimiento de los géneros: “un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (s/n). Segunda idea: en consonancia con Bajtín, Steimberg sostiene que en los géneros discursivos se juegan cuestiones temáticas, estructurales y enunciativas. Y tercera: hay algo del ámbito de la previsibilidad que entra en la ecuación y que liga a las instancias enunciativas con las instancias de recepción; como dice Todorov, “por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como ‘horizontes de expectativa’ para los lectores, como ‘modelos de escritura’ para los autores” (s/n) o, en términos de Verón (1985), hay un contrato de lectura que regula lo que los diferentes actores del acto de comunicación esperan razonablemente de los otros.

Para terminar con este breve repaso acerca de los géneros discursivos, nos parece pertinente mencionar a Stuart Hall (1973), quien en un trabajo sobre la recepción de los discursos televisivos presenta al género como un “juego simbólico” que “supone que existen una serie de ‘reglas’ marcadamente codificadas, y que hay una serie de historias de un tipo reconocible, cuyo contenido y estructura son fácilmente codificados (...) Y más aún, que estas ‘reglas de codificación’ están tan difundidas, son tan simétricas entre productor y audiencia, que el ‘mensaje’ probablemente será decodificado de una manera muy simétrica a como fue codificado” (222). De acuerdo con esta concepción, para entender el género se necesita una “reciprocidad de códigos” que permita que emisor y receptores se comuniquen con el mínimo de malentendidos posible, en el marco de un contrato de lectura que ambos conocen y aceptan.

Existen infinidad de géneros, que se relacionan y se imbrican de múltiples maneras. Steimberg por ejemplo toma el caso del “policial televisivo unitario” y dice que éste es un subgénero en relación con un macrogénero (la serie televisiva de acción) y con un género (el policial televisivo), a la vez que con un transgénero (el más amplio relato policial, que abarca una variedad de formatos). Intentar realizar algo así como el árbol genealógico de la crónica para insertarlo dentro de los géneros periodísticos nos parece un esfuerzo vano, ya que la abundante bibliografía al respecto no termina de decidir cuál es la taxonomía más apropiada y las fronteras entre distinciones lexicales son precarias y confusas; sólo pareciera saberse con certeza qué es una “noticia” (con su necesaria actualidad, su estructura de pirámide invertida que responde a las llamadas “preguntas WH” -¿qué, quién, cuándo, dónde, por qué, cómo?-, su parquedad en el lenguaje, el narrador en tercera persona), pero después se habla de crónica, crónica narrativa, perfil, reportaje, artículo, opinión, interpretación, periodismo narrativo, periodismo literario, sin saber con certeza qué es qué y cómo se relacionan unos con otros. A la vez, tal esfuerzo nos parece irrelevante para el objeto de este trabajo, ya que no es nuestra intención establecer cuál es la relación de la crónica con el periodismo. Por eso preferimos optar por otro camino, a nuestro parecer también válido y más adecuado a esta investigación, y trabajar a la crónica dentro del género (o transgénero, si se quiere) de la “no ficción”.

Ese campo híbrido de la “no ficción”

Amar Sánchez (1992) habla de *discurso narrativo no ficcional* para referirse a una serie de discursos en los que se establece una relación (y una tensión) particular entre lo real y su construcción narrativa, que ponen especial énfasis en el montaje y en el modo de organización de los elementos testimoniales y documentales, y entre los cuales podemos ubicar a la crónica narrativa. Para la autora, la realidad en sí misma es inaprehensible por el lenguaje y siempre, incluso en el discurso histórico más riguroso, requiere de un proceso de reconstrucción. “Todo relato histórico –y también el de no-ficción-”, señala la autora, “aunque

aparentemente ‘completo’, está construido sobre la base de un conjunto de acontecimientos que podrían haber sido incluidos pero fueron dejados de lado. De aquí surge que cada texto propone una ‘realidad’ y una ‘verdad’, un sentido que depende de su construcción y de la selección. (...) La ficcionalidad es un *efecto del modo de narrar*” (AMAR SÁNCHEZ, 1992: 33; destacado en el original).

Según la autora, “el texto de no ficción es una versión que enfrenta otras versiones de los mismos hechos, sólo que trabaja sin omitir testimonios, grabaciones y discursos que las otras silencian. Es una versión diferente -otra lectura de lo real- que para constituirse narrativiza, ya sea por el modo de disponer el material como por la reconstrucción de los diálogos, la descripción de los ‘personajes’, el sistema secuencial, y se arriesga, incluso, a aceptar supuestos” (34). La pretensión de objetividad del periodismo tradicional es reemplazada por un “compromiso de fidelidad” hacia lo que ha sucedido, que parte de la premisa de que frente a un mismo hecho existen múltiples versiones, y este compromiso es el que regula el contrato de lectura que los autores establecen con sus públicos (71).

Entonces bien, ¿cuáles son las características de este *modo de narrar* que lo hace algo diferente al periodismo tradicional pero también diferente a la literatura?

No importa qué bibliografía se consulte, la crónica aparece siempre caracterizada por ser el resultado de una cruce de géneros o de actitudes textuales, en definitiva, un “texto fronterizo que cabalga entre el periodismo, el análisis social y la literatura” (REGUILLO, 2000: 64), que respeta el testimonio y el documento a la vez que se hace eco de la subjetividad del autor y subjetiviza, también, a las figuras de lo real (AMAR SANCHEZ, 1992).

La crónica narrativa, ornitorrinco de la prosa

*“Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros,
la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa”*

- Juan Villoro

El periodista y cronista Juan Villoro ha definido a la crónica como el “ornitorrinco de la prosa” por su carácter multi-genérico, escurridizo y variable, y en un esfuerzo taxonómico, la disecciona y señala que la crónica tiene de la novela, las herramientas; del reportaje, la investigación; del cuento, el sentido dramático y la estructura; de la entrevista, los personajes; del teatro grecolatino, el coro; del ensayo, la argumentación; y de la autobiografía, la memoria (VILLORO, 2010: s/n). Gabriel García Márquez fue más breve y dijo, en cambio, que “la crónica es un cuento que es verdad” (García Márquez en COMBA, 2012: 21).

Karam (2006) sostiene que la crónica es “un dispositivo para conocer las diferencias desde sus códigos y sistemas de representación, y para estudiar [con una impronta comunicacional] las diversas maneras de comprender las interrelaciones culturales de un entorno” (14). En consonancia con esto, Reguillo (2000) no duda en afirmar que “la crónica aspira a entender el movimiento, el flujo permanente como característica epocal: personas, bienes y discursos, que no sólo reconfiguran el horizonte espacial de nuestras sociedades, sino señalan, ante todo, la migración constante del sentido. Sentido en fuga que escapa de los lugares tradicionales, que fisura las narrativas legítimas, que incrementa la disputa por las representaciones orientadoras” (61-62). En un contexto marcado por el debilitamiento de las instituciones de la modernidad y la erosión de los lugares “legítimos” de enunciación, “la voz, crecientemente audible de los excluidos, de los marginales, de los que tradicionalmente habían sido considerados sólo informantes para el discurso cientificista y objetivo, reclama hoy un estatuto diferente en la narración”, (63), estatuto que encuentra en la crónica un espacio

propicio de realización. Y esto, porque la crónica vuelve visible lo que generalmente queda oculto en los relatos oficiales, relatando desde otros puntos de vista los mismos acontecimientos que son objeto del periodismo tradicional e inaugurando la posibilidad de otras lecturas y otras comprensiones sobre ellos.

En su trabajo *La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social* (2012), Adriana Callegaro y María Cristina Lago hacen una comparación entre la crónica hegemónica o periodismo tradicional, y la nueva crónica latinoamericana, comparación que nos parece pertinente para el tema que aquí estamos trabajando, aunque nos sentimos en la necesidad de hacer algunas salvedades: ni creemos que la crónica narrativa descuide las “evidencias” ni creemos que ignore a las “fuentes autorizadas”, ya que ambos elementos hacen a la “actitud periodística” que es constitutiva de su naturaleza.

Crónica hegemónica	Nueva crónica
– <i>Mirada que busca la ilusión de objetividad y la distancia.</i>	– <i>Mirada subjetiva que busca proximidad con el cronista.</i>
– <i>Interés noticioso por ricos, famosos, poderosos y lo contingente de la agenda.</i>	– <i>Interés por lo cotidiano, historias mínimas de personajes anónimos.</i>
– <i>Ambición por abarcar la totalidad.</i>	– <i>No renuncia a la totalidad pero lo hace a partir de los detalles y las márgenes.</i>
– <i>Soportes tradicionales de la prensa hegemónica.</i>	– <i>Soportes no convencionales (blogs, libros, revistas culturales).</i>
– <i>Fuentes autorizadas (jueces, funcionarios, policía).</i>	– <i>Testigos, protagonistas dando cuenta del hecho.</i>
– <i>Construcción cronológica del relato alineado a la agenda (la noticia mira al poder).</i>	– <i>Técnicas de producción como el montaje y el collage de imágenes. Abordaje fragmentario.</i>
– <i>Cobertura del suceso ajustado a un horario de cierre. Poco espacio.</i>	– <i>Mayor extensión y trabajo de campo de parte del cronista.</i>
– <i>Acopio de datos precisos para lograr efecto de verosimilitud.</i>	– <i>Desinterés por señales de evidencialidad (cifras, nombres, números).</i>
– <i>Paradigma del consenso (naturaliza las diferencias y niega el conflicto).</i>	– <i>Paradigma del conflicto (toma en cuenta las relaciones sociales entre clases y las disputas).</i>

Extraído de: Callegaro y Lago (2012: 248).

Para poder construir este relato que, en palabras de Reguillo, “rasga el velo de lo real ajeno”, los cronistas disponen de una serie de herramientas que son a la vez los elementos que distinguen la crónica de otros tipos de discursos que se

hallan en el cruce del periodismo y la literatura. En su relatoría del Taller de Periodismo y Literatura dictado en la FNPI en 2003, Martín Caparrós enumeró varios elementos distintivos de la crónica, algunos de los cuales profundizaremos en momentos posteriores de este trabajo:

- La primera persona, o un “tono” que remita a ella. Según Caparrós, ésta es una herramienta gramatical que al mismo tiempo que construye un narrador, le está diciendo a los lectores: “esta no es la verdad, es lo que yo digo” con respecto a lo sucedido.
- Una combinación entre trabajo de campo (mirar, entrevistar, recorrer) y documentación (buscar qué se ha dicho, qué se ha escrito, qué cifras hay que enriquezcan con datos lo que se va a contar y lo ancle a la “realidad”).
- Un gancho que atraiga al lector y lo deje prendido del texto. Por eso dice Caparrós que el cronista es un “cazador de principios”, alguien que busca una frase o imagen que atraiga al lector y lo ponga frente a la acción, a la vez que siente el tono con el cual se va a desarrollar el relato.
- La preeminencia del “mostrar” sobre el “decir”. La crónica “pone en escena” para que el lector vea y sienta con el cronista, para que se produzca una “inmersión” en el relato. Es por esto que algunos autores destacan todo lo que el periodismo narrativo puede aprender de las artes audiovisuales.
- El cuidado en el tono y en la musicalidad de las palabras. Cada autor tiene su propia manera de construir sus relatos, pero para Caparrós es importante que más allá de los significados, se cuide cómo suenan las frases y cómo fluyen dentro del texto.
- La estructura. En una crónica los hechos no se narran necesariamente en el orden en que ocurrieron sino en el orden que mejor funciona para el relato; así, el cronista se convierte en una figura central como estructurador del relato, recortando y seleccionando los materiales disponibles y disponiéndolos en función de los objetivos de la narración.

- Los diálogos, como una manera de darle “aire” y fluidez al relato pero también por su valor testimonial, casi antropológico: lo que la gente dice es tan importante por su significado como por la manera en que lo dice, la manera de hablar de alguien es también información y contribuye a crear el clima y a delinear a los personajes.

En la crónica no es posible generalizar fórmulas o características formales, dice Caparrós, ya que cada autor tiene una “voz propia” que es necesario encontrar y cultivar. “De lo que se trata es de encontrar una voz que los demás reconozcan como de uno. Que alguna vez suceda que algunos lectores lean un pedacito de texto y digan esto es de tal persona” (Caparrós en ORTIZ, 2003: 13). Es precisamente el interés en reconocer los modos en que está construida la voz propia de la autora Leila Guerriero el que nos guiará en el próximo capítulo de este trabajo.

4. LEILA GUERRIERO. LA VOZ DE UNA CRONISTA, EL MUNDO EN UNAS CRÓNICAS

Sobre Leila Guerriero

Leila Guerriero nació en 1967 en Junín, provincia de Buenos Aires, Argentina, y es actualmente una de las principales representantes del periodismo narrativo de nuestro país. En su relato *“El bovarismo, dos mujeres y un pueblo de La Pampa”*, se presenta de esta manera:

“Escribí siempre, desde muy chica. En cuadernos, en el reverso de las etiquetas, en blocs, en hojas sueltas, en mi cuarto, en el auto, en el escritorio, en la cocina, en el campo, en el patio, en el jardín. Mi vocación, supongo, estaba clara: yo era alguien que quería escribir. Pero, si la escritura se abría paso con éxito en ese espacio doméstico –el jardín, el patio, el cuarto, el escritorio, la cocina, etcétera–, no tenía idea de cómo hacer para, literalmente, sacarla de allí: de cómo hacer para, literalmente, ganarme la vida con eso. ¿Estudiando letras, ofreciendo mi trabajo en las editoriales, empleándome en una hamburguesería y escribiendo en los ratos libres? [...] Tenía diecisiete años cuando dejé Junín para irme a Buenos Aires y estudiar una carrera que me importaba poco pero me permitiría vivir sola, hacerme adulta, tener algo parecido a un plan. [...] En Buenos Aires yo había terminado una carrera que jamás ejercí y, confiada en mi optimismo oscuro y en mi teoría de la espada y la pared, había dejado un relato en el diario Página/12, donde el director lo había publicado y, sin saber nada de mí, me había ofrecido empleo. Así, de un día para otro, en 1991, me hice periodista y entendí que eso era lo que siempre había querido ser y ya nunca quise ser otra cosa” (GUERRIERO, 2012).

Desde ese primer trabajo en la revista Página/30, sus textos han aparecido en *La Nación* y *Rolling Stone*, de Argentina; *El País* y *Vanity Fair*, de España; *El Malpensante* y *SoHo*, de Colombia; *Gatopardo* y *El Universal*, de México; *Etiqueta*

Negra, de Perú; *Paula* y *El Mercurio*, de Chile; *Granta*, del Reino Unido; *Lettre Internationale*, de Alemania y Rumania; *L'Internazionale*, de Italia, entre otros medios. En 2005 editó su primer libro de periodismo narrativo: *Los suicidas del fin del mundo*. En 2009 recopiló sus mejores crónicas del período 2001-2008 en *Frutos extraños*; en 2013 publicó *Plano americano*, una recopilación de 21 perfiles de artistas publicados originalmente en diversos medios, y el libro de investigación *Una historia sencilla*. En 2014 publicó el último libro de su autoría, *Zona de obras*, donde reflexiona sobre la labor de contar historias. Además, es la editora de dos libros que recopilan textos de otros cronistas y su trabajo ha formado parte de antologías como *Mejor que ficción* (Anagrama, 2012) y *Antología de crónica latinoamericana actual* (Alfaguara, 2012). En 2010 ganó el Premio CEMEX-FNPI por su artículo “*El rastro en los huesos*”, crónica sobre la última dictadura militar argentina, y en 2014 ganó el Diploma al Mérito, disciplina “Crónicas y Testimonios” del Premio Konex. En 2015 fue nuevamente nominada al premio del FNPI, llamado ahora Premio Gabriel García Márquez, en la categoría texto por su crónica “*Madre busca*”, publicada en la revista *Rolling Stone* en 2014.

La prosa al servicio de la investigación

Ya lo hemos dicho: la crónica narrativa es un género que se mueve en los intersticios del periodismo y la literatura y que se caracteriza, entre otras cosas, por exponer informaciones cotejadas y contrastadas para reconstruir hechos reales, valiéndose de recursos que son más habituales en los relatos ficcionales antes que en los textos informativos. Entonces, en este recorrido que hemos emprendido desde las crónicas de Indias hasta el moderno periodismo narrativo contemporáneo, nos queda por dilucidar cómo se conjugan la prosa narrativa con la investigación, construyendo un texto en el que el *qué* de los hechos es tan importante como el *cómo* del relato. Para eso, trabajaremos con diferentes conceptos teóricos aplicados sobre las crónicas de Leila Guerriero; pero antes, detengámonos un momento a reflexionar un poco sobre el ser del periodismo narrativo.

Leila Guerriero, como muchos de sus pares, ha escrito y disertado bastante sobre qué es el periodismo narrativo y por qué, de todas las maneras que existen para contar hechos reales, ella ha elegido esa. Al respecto de esto escribió para la revista *El Malpensante*:

“Lo diré corto, lo diré rápido y lo diré claro: yo no creo que el periodismo sea un oficio menor, una suerte de escritura de bajo voltaje a la que puede aplicarse una creatividad rotosa y de segunda mano.

Es cierto que buena parte de lo que se publica consiste en textos que son al periodismo lo que los productos dietéticos son a la gastronomía: un simulacro de experiencia culinaria. Pero si me preguntan acerca de la pertinencia de aplicar la escritura creativa al periodismo, mi respuesta es el asombro: ¿no vivimos los periodistas de contar historias? ¿Y hay, entonces, otra forma deseable de contarlas que no sea contarlas bien?

Yo no creo en las crónicas interesadas en el qué pero desentendidas del cómo. No creo en las crónicas cuyo lenguaje no abreve en la poesía, en el cine, en la música, en las novelas. En el cómic y en sor Juana Inés de la Cruz. En Cheever y en Quevedo, en David Lynch y en Won Kar Wai, en Koudelka y en Cartier-Bresson. No creo que valga la pena escribirlas, no creo que valga la pena leerlas y no creo que valga la pena publicarlas. Porque no creo en crónicas que no tengan fe en lo que son: una forma del arte.

Excepto el de inventar, el periodismo puede, y debe, echar mano de todos los recursos de la narrativa para crear un destilado, en lo posible, perfecto: la esencia de la esencia de la realidad” (GUERRIERO, 2009: 365).

Y en otra conferencia ahondó en ese entrecruzamiento entre investigación y construcción de un texto que, como un cuento o una novela, consiga mantener atentos e interesados a los lectores y genere sensaciones en ellos, sin desviarse de lo que dictan los hechos:

“El periodismo narrativo tiene sus reglas y la principal, perogrullo dixit, es que se trata de periodismo. Eso significa que la construcción de estos textos musculosos no arranca con un brote de inspiración, ni con la ayuda del

divino Buda, sino con eso que se llama reporteo o trabajo de campo, un momento previo a la escritura que incluye una serie de operaciones tales como revisar archivos y estadísticas, leer libros, buscar documentos históricos, fotos, mapas, causas judiciales, y un etcétera tan largo como la imaginación del periodista que las emprenda. Lo demás, es fácil: todo lo que hay que hacer es permanecer primero para desaparecer después.

(...) sólo permaneciendo se conoce, y sólo conociendo se comprende, y sólo comprendiendo se empieza a ver. Y sólo cuando se empieza a ver, cuando se ha desbrozado la maleza, cuando es menos confusa esa primigenia confusión que es toda historia humana -una confusa concatenación de causas, una confusa maraña de razones- se puede contar.

Y contar no es la parte fácil del asunto. Porque, después de días, semanas o meses de trabajo, hay que organizar un material de dimensiones monstruosas y lograr con eso un texto con toda la información necesaria, que fluya, que entretenga, que sea eficaz, que tenga climas, silencios, datos duros, equilibrio de voces y opiniones, que no sea prejuicioso y que esté libre de lugares comunes. La pregunta, claro, es cómo hacerlo. Y la respuesta es que no hay respuesta. (...) Una andanada de sinécdoques, metonimias y metáforas no logrará disimular el hecho de que un periodista no sabe de qué habla, no ha investigado lo suficiente o no encontró un buen punto de vista. En el buen periodismo narrativo la prosa y la voz del autor no son una bandera inflamada por suaves vientos masturbatorios sino una herramienta al servicio de historia. Cada pausa, cada silencio, cada imagen, cada descripción, tienen un sentido que es, con mucho, opuesto al de un adorno. (...) Un periodista narrativo es un gran arquitecto de la prosa pero es, sobre todo, alguien que tiene algo para decir” (GUERRIERO, 2010: s/n).

Sobre estas cuestiones intentaremos echar un poco de luz en las siguientes páginas. Rastrear la labor de reporteo de Leila Guerriero que le permite en una sola frase condensar la esencia de una situación, el “iceberg sumergido” que sostiene todo lo demás, es probablemente irrealizable y de todas maneras excede el objeto de este trabajo. El análisis del estilo de la autora o el modo concreto en

que estructura sus relatos (el modo en que organiza los acontecimientos de la historia o en que estructura las escenas, el uso de recursos como la pausa o el sumario, los indicios que se cuelan en el relato para adelantar información importante, etc.), si bien reviste de gran interés, también escapa a la posibilidad real de ser realizado y, por lo demás, desliga a la autora del género crónica que nos interesa, para convertirla en una-escritora-más. Intentaremos, en cambio, trabajar con algunos conceptos como temáticas, enunciación, polifonía, construcción de personajes y ritmo, que hacen a la especificidad de la crónica narrativa, para ver de qué manera Leila Guerriero los trabaja al interior de sus textos.

La elección de las temáticas y su abordaje

“Entre cada tarde y cada mañana ocurren hechos

que es una vergüenza ignorar.”

- J. L. Borges. El libro de arena.

Estamos habituados al llamado “periodismo diario”, que es el que consumimos habitualmente en la prensa gráfica y los informativos televisivos. Con mayor o menor análisis, este periodismo trata sobre los temas de actualidad que incumben a nuestra sociedad o a las de otros países en el momento presente. Leer un diario de dos o tres años de antigüedad, incluso de un par de semanas atrás, no reviste mayor interés a menos que, por ejemplo, se esté haciendo algún análisis de tipo histórico. No ocurre igual con la crónica narrativa. A diferencia de lo que sucede cuando uno se sienta a leer un diario viejo, es posible leer un libro de crónicas varios años después de su primera edición y sumergirse en ellas como si los hechos narrados estuviesen ocurriendo en ese preciso momento. ¿Por qué motivo? Entre otros, porque la crónica no trata sobre lo inmediato sino sobre temáticas que, de una u otra manera, atraviesan o interesan a nuestras sociedades de manera más permanente.

En el prólogo de *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Darío Jaramillo (2012) dice que el periodismo de principios de este siglo “quiere contar

las situaciones extremas, los guetos, las más extravagantes o inesperadas tribus urbanas, los ritos sociales —espectáculos, deportes, ceremonias religiosas—, las guerras, las cárceles, las putas, los más aberrantes delitos, las más fulgurantes estrellas. En el fondo de esto hay algo que parece necesario: hacer explícitas las más inesperadas formas de ser distinto dentro de una sociedad; ser un mago sin un brazo, ser el hombre más pequeño del mundo, ser un travesti viejo y pobre, un excarcelado que sigue diciendo que es inocente, un cantante famoso, un asesino a sueldo, una puta, un puto, las más inimaginables maneras de ser, y —casi siempre— contarlos con la naturalidad de quien supone que todos tienen derecho de ser lo que son” (40). Como resume algunas páginas más adelante, aunque hay grandes crónicas sobre los padres del género, sobre los héroes de la cultura de masas, incluso sobre barrios o ciudades, “los grandes capítulos de la crónica latinoamericana son la violencia o la extravagancia” (45). En definitiva, como dijera Salazar (2005), a diferencia de aquellas escrituras signadas por el proyecto iluminista, que tenía una visión totalizadora de la verdad, la escritura de la crónica atiende a una esfera olvidada, menospreciada o excluida por la historia y por las voces hegemónicas de los medios masivos de comunicación: la esfera de lo anónimo, de lo cotidiano y de lo divergente o marginal, pero ya no como objeto, sino como sujeto del relato. Es una escritura en las fronteras de los géneros y sobre los márgenes de la modernidad (KARAM, 2006).

En consonancia con esto, Leila Guerriero se ha volcado a dos grandes ramas de trabajo cronístico latinoamericano. Una, que se condensa en su libro *Plano americano*, es la del periodismo cultural; en ella se inscriben trabajos como los perfiles de Sara Facio, Palito Ortega, Pedro Henríquez Ureña, Homero Alsina Thevenet, Quino, Rodolfo Fogwill y tantos otros. La otra, como mencionara Jaramillo, es la rama de la violencia y la extravagancia, la crónica de los márgenes. Pero si algunos autores, como Pedro Lemebel, realizan “una crónica de los lugares abandonados y residuales en y al proceso de modernización... [en la cual] se rearma la historia del olvido a partir de un collage del residuo humano que la modernización ha expulsado de su paisaje” (Danoso en PASTÉN B., 2007: 121), los temas abordados por Leila Guerriero surgen de un margen diverso: sus crónicas no narran las historias de sujetos expulsados de la modernización sino de sujetos cuya

existencia esta modernización hizo posible en la Argentina contemporánea: un hombre de dos metros treinta y un centímetros de altura que llegó a Estados Unidos a jugar en la NBA, fue una estrella de la lucha libre, grabó episodios de la serie *Baywatch*, tuvo dinero, mujeres y viajes y terminó su vida solo, pobre y enfermo en su pueblo natal³; una banda de música de culto cuyo líder, admirado e idolatrado por sus seguidores, es un hombre con Síndrome de Down⁴; una banda tributo a Queen cuyo líder es un médico cardiólogo de La Plata que sueña con la transmutación total que lo vuelva, por fin, Freddie Mercury⁵; un mago de una sola mano⁶; el aspirante a campeón de un festival de malambo⁷. Dibuja, también, una geografía de los argentinos que, en medio de la dificultad, la miseria o la desgracia, intentan salir adelante: una adolescente que asesinó a su bebé recién nacida, fruto de una violación⁸; un pueblo que es noticia por la cantidad de suicidios cometidos entre la población joven⁹; una familia que busca a su nieta desaparecida y se encuentra con que esa nieta, en realidad, quiere a sus padres apropiadores¹⁰; una cartonera devenida modelo¹¹.

¿Qué tienen en común estas historias y todas las que no hemos enumerado? Que no tratan temas de actualidad en el sentido del periodismo tradicional (si se quiere: no tratan temas de un interés inmediato), que no hablan ni de los ricos, ni de los poderosos (que son, aproximadamente, aquellos de los que hablan los diarios habitualmente) y que no tratan de nada que, de alguna manera, pueda sernos significativo o útil en la vida cotidiana. Pero como dijera Martín Caparrós, “la magia de una buena crónica consiste en conseguir que un lector se interese en una cuestión que, en principio, no le interesa en lo más mínimo” (en JARAMILLO, 2012: 32) y, como añadiera Reguillo, lo desconocido de lo que trataban las viejas crónicas de Indias se ha desplazado ahora al interior de nuestras sociedades. En este contexto “la crónica urbana se filtra en la página periodística para contar la

³“El gigante que quiso ser grande” (2009: 15-34).

⁴“Rock Down” (207-218).

⁵“El clon de Freddie Mercury” (189-206).

⁶“René Lavand: mago de una sola mano” (253-272).

⁷Una historia sencilla (2003).

⁸“Sueños de libertad” (2009: 231-252).

⁹Los suicidas del fin del mundo (2005).

¹⁰“Lazos de sangres” (2009: 231-252).

¹¹“De la basura a la pasarela” (2008: s/n).

diferencia, para abrir otras posibilidades de comunicación entre dialectos y rituales que configuran el tejido múltiple de lo social” (REGUILLO, 2000: 64).

Yendo un paso más allá, las crónicas de Leila Guerriero (como, en general, todas las crónicas narrativas latinoamericanas): ¿hablan sólo del tema que parecieran estar tratando en la superficie textual? Quizás podríamos aventurarnos y responder que no. Lo que caracteriza al género es su renuncia a la totalidad y a la pretensión de conocer la “verdad”, pero esta renuncia tiene como contraparte una intención de conocer la realidad desde una perspectiva diferente, que ya no parte desde el todo sino desde el detalle, el foco puesto en los fragmentos que componen a nuestras sociedades del siglo XXI. Así, hablar en el 2001 sobre las mujeres que son sostén de su familia gracias a sus trabajos como revendedoras en empresas de venta directa como Avon o Essen¹², habla del modo en que en medio de la crisis, la clase media argentina persigue el sueño americano (la casa propia, el auto, las vacaciones en el exterior). Narrar la desaparición de una pareja durante la última dictadura militar en Argentina y el proceso para recuperar a una nieta apropiada, habla también de las dificultades con las que esos jóvenes adultos intentan reconciliar sus dos historias: aquella en la que son hijos biológicos de militantes políticos y aquella otra en la que son hijos en los papeles de militares apropiadores o de cómplices de la dictadura. Contar los derroteros de un grupo que trabaja silenciosamente por la recuperación de los restos de desaparecidos políticos¹³, habla también de cómo somos como sociedad, de dónde está puesto el ojo público, de qué consumimos, de qué valoramos (y de qué no). Leila Guerriero no necesita escribir un ensayo con sus opiniones sobre estos temas para que, leyendo con cuidado, podamos empezar a vislumbrar qué es lo que piensa sobre ellos. Ni necesita escribir tratados de sociología para que reconozcamos en sus textos aproximaciones sobre el modo de ser de una sociedad.

Llegados a este punto podemos arriesgar una hipótesis: las crónicas de Leila Guerriero no tratan de una adolescente violada ni de una nieta recuperada ni de un grupo de personas que trabajan por la memoria ni de un empresario de la carne

¹²“El mundo feliz: venta directa” (2009: 127-148).

¹³“La voz de los huesos” (77-100).

devenido político¹⁴, sino que, desde el detalle, hablan de un cuadro más amplio. De otros tantos que en sus singularidades resultan semejantes, de otras situaciones donde se entretejen complejidades similares ¿Cuál podría ser, por ejemplo, el interés de contar la historia de un médico que se sube a un escenario para ser Freddie Mercury? Dice Leila Guerriero: “Los datos filiatorios siempre son fáciles. Pero hay otras cosas. Las cosas difíciles de explicar” (2009: 190), y entonces empieza a intentarlo. ¿Y qué es lo que intenta explicar? ¿La vida de ese hombre particular? En realidad, algo más complejo, que algunas páginas más adelante se hará explícito en la voz de un personaje:

(...) como quien ha contestado muchas veces, dice que nunca le dio vergüenza lo que hace su hijo porque vergüenza es “robar y no traer nada a casa”.

-Más que famoso, creo que es feliz. (...) Si le gusta, tiene que cumplir su sueño.

Y entonces, inesperadamente, su cara oculta.

-Yo jugaba al fútbol en divisiones inferiores de Estudiantes. Y dejé porque estudiaba medicina de noche y se me hacía muy difícil. Y hasta hoy me arrepiento. Por eso, todos soñamos mucho más de lo que podemos alcanzar, y todos los días hacemos algo por alcanzarlo. ¿Y sabés por qué? Porque a todos nos espera la muerte (200).

Y continúa, una página más adelante, el protagonista:

-(...) Yo querría dejar de trabajar de médico y dedicarme a la banda. Porque al fin de cuentas, cuál es el sentido de la vida. Entretenernos, para olvidarnos que vamos a morir. Yo sé que se van a morir mis abuelos. Sé que se va a morir mi padre. Sé que me voy a morir yo. Es más...

¹⁴“*El rey de la carne*” (175-188).

Hace una pausa sin dramas, como quien ha pensado en eso muchas veces.

-Yo sé que se van a morir mis hijos. Eso me desespera. Eso me vuelve loco. Entonces continuamente trato de buscarle un sentido a la vida. Y no sé cuál será el sentido, pero no estaría mal que fuera pasarla bien y hacer que otros la pasen bien (201).

Así, la crónica se constituye como un dispositivo que trabaja metonímicamente con la realidad y que, a partir de los fragmentos, remite e intenta reconstruir una imagen más amplia. Tal como expone Zimmerman (2010) en una investigación hecha en la Universidad Nacional de La Matanza:

“(…) una de las marcas más notorias que se le atribuyen [a la crónica urbana actual], - como ha sido el testimonio y la narrativa de no ficción en su momento- es la insistencia sobre la realidad social, pero lejos de la pretensión de reflejar la realidad. Como analiza Benjamin en el libro de los Pasajes, hay una distancia entre representar una totalidad y llegar a ella a través de fragmentos (...) También la crónica urbana actual se deconstruye en acontecimientos menores, casi intrascendentes, historias mínimas de personajes anónimos que suelen ser invisibilizadas por la prensa hegemónica.

(…) La mirada de estos cronistas es, sin duda, fragmentaria, pero no porque renuncien a la totalidad, sino porque la buscan en los detalles casi invisibles, nimios. Su mirada reposa en lo que todo el mundo mira, pero sin llegar a ver. O en la historia de un hombre simple que, en un momento dado, puede sintetizar la historia de toda la humanidad” (25-26).

Las marcas de la enunciación

Siendo que todo lo expresado en las crónicas está teñido de la propia subjetividad del autor, ¿en algún momento Leila Guerriero admite “esto es lo que pienso yo acerca de esta cuestión”? Para responder a este interrogante será necesario recorrer un camino que arranca en el aparato formal de la enunciación.

Benveniste llama “enunciación” al acto de “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” (1977b: 83); el discurso (en nuestro caso, cada crónica) es el resultado o la manifestación de ese acto y en él quedan las marcas de ese proceso de apropiación. Esas marcas son “signos vacíos” a los que la teoría de la enunciación denomina “deícticos”.

Los deícticos son un subconjunto de elementos de la lengua que a diferencia de los “signos plenos” (esos que poseen un significado propio, al remitir a un concepto o a un individuo) se llenan de significación al momento de la enunciación. Los deícticos hacen emerger en el discurso sus tres características esenciales: la subjetividad, la espacialidad y la temporalidad.

La subjetividad de la que aquí hablamos es “la capacidad del locutor de plantearse como ‘sujeto’. Se define no por el sentimiento que cada quien experimenta de ser él mismo (...) sino como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia” (BENVENISTE, 1977a: 180). Dirá Benveniste: “es ‘ego’ quien *dice* ‘ego’” (181; destacado en el original). Es el surgimiento de este “yo” discursivo el que, por contraste o reciprocidad, hace emerger al otro sujeto del discurso: el “tú” al cual el “yo” se dirige, el alocutario o enunciatario como respuesta a la existencia de un locutor o enunciador. Los deícticos que expresan esta relación son varios: los pronombres personales, los demostrativos, las desinencias verbales. Que un discurso no tenga marcas de subjetividad no quiere decir que no tenga sujeto: la existencia de un locutor y, por reciprocidad, de un alocutario, es condición fundamental del lenguaje. De hecho, de acuerdo al grado de subjetividad manifiesto en el discurso, pueden distinguirse dos tipos de enunciación: una, llamada precisamente “enunciación discursiva”, que es aquella con una fuerte preeminencia del “yo” discursivo; y la otra, denominada por Benveniste

“enunciación tipo historia”, en la que se produce un borramiento de la instancia narrativa, aunque ésta no deje por eso de existir.

De los deícticos de subjetividad se derivan otros “que organizan las relaciones espaciales y temporales en torno al ‘sujeto’ tomado como punto de referencia: ‘esto, aquí, ahora’, y sus numerosas correlaciones” (1977a: 183). Estas marcas de la deixis “tienen por rasgo común definirse solamente por relación a la instancia de discurso en que son producidas, es decir bajo la dependencia del *yo* que en aquella se enuncia” (183; destacado en el original). Estos deícticos, como en el caso de las marcas de subjetividad, pueden ser de diferentes tipos: la flexión de los verbos, adverbios, variaciones léxicas u otras partículas como las palabras “eso”, “allá”, “ayer”, “la próxima semana”, que no tienen sentido por sí mismas sino enmarcadas en el discurso.

De todas estas categorías, la que más nos interesa por nuestro objeto de estudio es la de subjetividad.

A. *Índices de persona*¹⁵

La crónica, ya ha quedado asentado, se aleja del discurso periodístico tradicional que en aras de una presunta objetividad borra las marcas enunciativas de la subjetividad y en cambio se hace cargo de una mirada que es personal y subjetiva. En muchos casos los autores se valen de la primera persona gramatical para construir y marcar su lugar dentro de los relatos, en tanto sujetos empíricos que van al lugar de los hechos, escuchan, ven, recogen información y la estructuran, así como en tanto sujetos discursivos que narran la historia. Se produce así una fusión de las figuras del autor empírico y del narrador textual; esto se da, sobre todo, en aquellos autores que practican el llamado “periodismo gonzo” o de inmersión, pero no es exclusivo de esos casos.

Leila Guerriero es una excepción. La lectura de sus crónicas revela una escritura en la que las marcas enunciativas de subjetividad que remiten al

¹⁵En vistas a los objetivos de este trabajo y en este apartado en particular, los índices de persona que nos interesan son aquellos que se refieren al narrador de la crónica como discurso total, y no a los que pueden aparecer en los diálogos y que corresponden a los discursos citados de los personajes.

narrador se borran para darle espacio a historias que parecieran hablar por sí mismas. A diferencia de otros cronistas latinoamericanos, en la gran mayoría de sus textos la autora desaparece detrás de sus relatos, constituyéndose en un narrador que se desdibuja y deja que el ambiente, los personajes y las acciones transmitan aquello que se quiere comunicar. Dentro de su vasta producción, son muy pocas crónicas que visibilizan la voz del narrador a partir de los deícticos de persona; dos de esos casos excepcionales son *“El amigo chino”* y *“La Patagonia”*. Un caso diferente lo constituyen sus dos libros de periodismo narrativo, *Los suicidas del fin del mundo* y *Una historia sencilla*, en los que la extensión de los relatos y lo prolongado del tiempo que pasó la autora en el lugar de los hechos la obligó a hacerse cargo del relato con un yo-narrador. En las demás crónicas, la subjetividad enunciativa del narrador se sospecha, casi se puede vislumbrar (he ahí un rasgo distintivo del estilo de la autora) pero no deja marcas deícticas. Está ahí sin explicitarse, se escapa en el preciso momento en que está a punto de dejarse ver. Hay un personaje que habla, que pregunta, que replica, pero que encara esas acciones sin verbo de atribución y sin nombre, y nosotros como lectores y alocutarios podemos decir “esa es Leila Guerriero, la periodista” sin que nuestra suposición se confirme (ni se refute) nunca:

-¿Podrías dejar de hacer este trabajo?

-Sí. Yo quiero terminar este trabajo. Para mí es importante creer que puedo prescindir. Este trabajo ha sido muy injusto en términos de otras vidas posibles para muchos de nosotros.

-¿Y afectó tu vida privada?

-Sí.

-¿De qué forma?

-Ninguna que se pueda publicar.

-Entonces tiene partes malas.

-Por supuesto que tiene partes malas (GUERRIERO, 2009: 94).

-(...) En Mary Kay tocamos vidas. Yo me sigo emocionando con lo que Mary Kay hace con la vida de la gente. Hay una mujer que delante de ese espejo, en esa clase de belleza, a partir de ese momento va a decir: “Yo valgo, yo merezco, yo debo cuidarme para sentirme mejor”.

-Hay mujeres que esto ya lo saben, digamos.

Pausa, siete segundos exactos. La mirada de Silvia es un cañón con carga pelirroja (129).

La mujer dice que ellos son cristianos, y que por lo tanto están agresivamente en contra de los condones. No dice nada acerca de estar agresivamente a favor de la circuncisión.

-Nuestro plan es ABC, que sería abstenerse, be faithful (sé fiel), condón. Si fallas en las dos primeras, usa condón.

-Entonces, ¿qué métodos de prevención le enseñan a los adolescentes?

-Promovemos A y B: abstenerse y ser fieles. En realidad, tratamos de promover sobre todo A, hasta que se casen (GUERRIERO, 2010: s/n).

Las situaciones son contadas en forma de enunciación tipo historia, evitando el uso de deícticos que remitan al narrador. Aun así, el lector puede sospechar que la autora empírica/narrador es la protagonista de la acción:

El ascensor *se abre* a un recibidor estrecho, elegante y en japonés. La señora tiene la cara pintada de blanco, un peinado lustroso sin una mecha fuera de lugar y una mirada que deben haber puesto ahí ciento ochenta mil años de buena educación.

-¿Le gustaría tomar jugo de frutilla casero?- *dice* la mamá de Mariko Mukoyama (GUERRIERO, 2009: 139)¹⁶.

Aquí, Leila Guerriero cuenta que el ascensor “se abre” (y suponemos que alguien, muy posiblemente ella, baja de él), que aparece una señora y que esa señora “dice” algo a alguien que no se menciona: la autora/narrador, de nuevo, es reticente a aparecer en su relato. Lo mismo sucede en este pasaje de “*La voz de los huesos*”:

-Mi nombre es Margarita Pinto y soy hermana de María Angélica y de Reinaldo Miguel Pinto Rubio, los dos son chilenos, militantes de Montoneros. Desaparecieron en 1977. Mi hermana tenía 21 años. Mi hermano 23.

Margarita Pinto *dice* eso en el espacio para fumadores de la confitería La Perla, del Once, a cuatro cuadras de las oficinas del Equipo (...) (GUERRIERO, 2009: 94).

La ausencia de deícticos que remitan al narrador se lleva incluso al extremo cuando una frase que por regla general se construye con pronombres personales, es construida en este caso sin ellos, resultando extraña a la lectura:

Es mediodía cuando Norte acompaña hasta la puerta, despide amable, dice:

-Yo soy la sombra. La sombra que lo cuida (GUERRIERO, 2009: 180).

Este mecanismo del narrador para desaparecer detrás de una enunciación tipo historia no tiene nada que ver con el intento de construir un relato más objetivo; por el contrario, la subjetividad aparecerá de otros modos que

¹⁶De aquí en adelante, en todas las citas textuales extraídas de las crónicas de Leila Guerriero, las palabras en cursiva han sido destacadas como parte de este trabajo, para remarcar las marcas que sostienen lo que venimos apuntando.

analizaremos más adelante. Así justifica Leila Guerriero esta reticencia al uso de la primera persona gramatical:

“Hay mucho cronista moderno que cree que ser cronista es escribir ‘me siento en la confitería, pido un café, veo llegar a mi entrevistada’. (...) Cuando uno es joven, cronista y latinoamericano, corre el riesgo de pensar que no hay nada más interesante que uno mismo y en realidad el arte de escribir crónicas es desaparecer. La protagonista es la historia” (Guerriero en COMBA, 2012: 45).

Caso diferente son los textos ya mencionados, *Los suicidas del fin del mundo*, “*El amigo chino*” y “*La Patagonia*”, donde Leila Guerriero se configura a la vez como autora, narrador y personaje de su texto. En *Los suicidas...* comienza el relato con su llegada a Las Heras, el pueblo donde transcurren los hechos, situándose a la vez como autora/narrador/personaje:

(...) En 1995 el desempleo trepó al 20% y 7000 personas se fueron de Las Heras.

Quedaron los que estaban cuando *fui*. (GUERRIERO, 2005: 20)

Llegué a las Heras a principios del otoño de 2002, a mediodía (21).

Incluso, en “*El amigo chino*” la autora aparece en el texto con su propio nombre:

(...) Ale, el dueño del supermercado, *me ve y me saluda* con un gesto. No lo dice, pero es como si lo dijera. Durante dos meses, en cada uno de *nuestros* encuentros, cada vez que lo llamaba por su nombre, Ale se daba vuelta y decía, decepcionado: “ah, Leila”.

Ale es chino y sabe muchas cosas *de mí*. Cuando *estoy* en casa, cuando *salgo* de viaje, cuándo se termina *mi* dinero y cuándo no hay más comida en *mi* heladera. Técnicamente, y desde hace cinco años, Ale es el hombre que *me* alimenta. (...) (GUERRIERO, 2009: 149).

En “*La Patagonia*”, Leila Guerriero también se sitúa como autora/narrador/personaje, aunque los índices de persona son menos y están más diseminados que en el caso anterior, apareciendo en momentos puntuales y no como una constante del relato. La primera persona gramatical aparece recién el párrafo treceavo de la crónica:

Pero ahora no hay nubes y *yo imagino* que la precisión meteorológica la reservan para mejores ocasiones: grandes catástrofes, esas cosas (GUERRIERO, 2009: 168).

Las demás marcas de deixis de subjetividad que refieren al narrador son breves y aparecen esporádicamente. El párrafo que más índices de persona contiene se encuentra a mitad de la crónica y apenas reúne tres:

(...) A un lado y a otro del camino, ovejas: vivas, pero también muertas, pedazos que fueron lana y que son carne con olor a todo. *Pregunto* por qué se mueren. *Me* dicen que la comida, que el pasto, que este año muchos esquilaron muy temprano y que hubo lluvia y después frío y que cientos - miles- murieron congeladas. *Imagino* ese goteo tenebroso en esta pampa tiesa (...) (GUERRIERO, 2009: 170).

B. Modalidades del enunciado

Como ya expusimos al hablar de las características generales de la crónica, este es un género periodístico-literario que no pretende alzarse con “la” verdad sino que expone “una” (o algunas) de las maneras de ver las cosas, y no oculta que pueda haber (que haya, de hecho) otras interpretaciones posibles de los mismos sucesos. Esto puede apreciarse especialmente valiéndonos de un concepto que es el de *modalidades del enunciado*.

Dice Benveniste que “no bien el enunciado se sirve de la lengua para influir de algún modo sobre el comportamiento del alocutario, dispone para ello de un aparato de funciones” (1977b: 87). Estas grandes funciones sintácticas son tres: la interrogación, que es la enunciación construida para suscitar una respuesta; la intimación, constituida por todas las formas de las órdenes y los llamados; y la aserción, que es aquella forma de la enunciación que apunta a comunicar una certidumbre (87). Maingueneau llama “modalidades de la enunciación” a las “grandes” funciones sintácticas de Benveniste, a las que define como “una relación interpersonal, social [que] exige en consecuencia una relación entre los protagonistas de la comunicación” (1980: 126), y enriquece al acto de la enunciación con otra categoría, a la que llama “modalidad del enunciado”, que retrabaja categorías establecidas por la lógica modal. Retomando a Maingueneau, Adelstein explica que esta categoría, a diferencia de la anterior, no se apoya en la relación establecida entre locutor y alocutario sino en el modo en que el enunciador sitúa su enunciado en relación con su grado de correspondencia con la realidad (modalidad lógica o intelectual); en relación con su modo de juzgar lo enunciado (modalidad apreciativa); y en relación con que el contenido de su enunciado sea considerado una necesidad u obligación (modalidad de necesidad) (1996: 42-43). Todas estas modalidades pueden reconocerse por el uso de verbos o frases verbales, adverbios, modos verbales o tiempo del verbo.

De la lectura de las crónicas de Leila Guerriero se desprende que la autora no modaliza sus enunciados en ninguna de las dos últimas formas: ni juzga lo que expone ni considera nada como necesario. La lectura atenta permite comprobar que no hay en los relatos analizados ni adverbios (“lamentablemente”, “felizmente”, “afortunadamente”, etc., en el caso de la modalidad valorativa; o “necesariamente”, “obligatoriamente”, etc., en el caso de la modalidad de necesidad); ni verbos o frases verbales que modalicen los enunciados valorativa o necesariamente (por ejemplo, “me sorprende”, “es una suerte”; o “es preciso”, “es necesario”); ni utiliza el modo verbal imperativo que marca necesidad. Queda entonces por ver si se vale de la modalidad lógica para modalizar sus enunciados.

Dice Adelstein, retomando la teorización de Maingueneau: “Un enunciador puede considerar su enunciado como cierto (“La Argentina está en crisis”),

entonces su enunciado es asertivo: o bien suspender la aserción (“Creo que la Argentina está en crisis”, “Posiblemente la Argentina esté en crisis”). Se denomina modalidad lógica o intelectual a este tipo de modalidad de enunciado, que se caracteriza, entonces, por manifestar aserción (o refuerzo de ésta) o suspensión de la aserción” (1996: 42).

Leila Guerriero juega a veces con esta modalización de los enunciados. Con frecuencia, trabaja la atenuación de la aserción, que se realiza con verbos y adverbios que permiten a la autora manifestar sus dudas o suposiciones al respecto de la historia que está contando:

-A mí los cementerios no me gustan- *puede haber dicho* Luis Fondebrider (...)(GUERRIERO, 2009: 79).

Me mira desconcertado. *Probablemente*, he dicho una barbaridad (159).

Y parece verdad que hay cosas que sólo pueden existir aquí: en Patagonia. Ignoradas -discretas-, tan ocultas (167).

Su prima respondió días después, contando que estaba de vacaciones (un *probable* eufemismo por “luna de miel”) (...) (250).

Una placa asegura que el aeropuerto se construyó en 1959 y *es probable* que no haya cambiado mucho desde entonces (GUERRIERO, 20010: s/n).

De esta manera y de acuerdo a la concepción del mundo que prima en el género de la crónica narrativa, Leila Guerriero construye un narrador que ni tiene la verdad ni se considera a sí mismo como dueño de un saber mayor que el de sus narratarios, ni siquiera cuando ha investigado y ha ido al campo. La información de la que dispone no coloca al narrador en ningún pedestal; al contrario, éste

comparte sus dudas con los narratarios de las crónicas y los invita al juego de interpretar los hechos y sacar conclusiones.

C. Apelativos, subjetivemas y campos semánticos

Los apelativos son aquellos términos del léxico empleados para designar a una persona, ya sea al narrador, al narratario o a la persona que es objeto del discurso. Adelstein, en su libro *Enunciación y crónica periodística* (1996), hace el recuento de los términos del léxico que pueden funcionar como apelativos. Tomados por sí mismos, algunos, como los pronombres personales o los nombres propios, portan una carga valorativa mínima (que puede acentuarse si se los considera en el contexto discursivo: por ejemplo, es usual considerar que no es lo mismo llamar a la pareja o a los hijos con un término cariñoso que por el nombre propio completo). Otros, en cambio, son términos de relación (“camarada”, “compañero”) o de parentesco (“madre”, “viejo”), y sustantivos y adjetivos empleados metafóricamente para referirse al ser humano (“mi gatito”, “fiera”, “querido”), que portan un fuerte carácter predicativo: califican a la persona a la que se está dirigiendo el discurso y el tipo de relación que el narrador sostiene con ella (1996: 29). Los apelativos, entonces, son un modo de cargar de subjetividad al discurso.

Por este motivo, los apelativos funcionan de manera similar a los subjetivemas en lo referido a la expresión implícita de la subjetividad. Siguiendo a la lingüista francesa Catherine Kerbrat-Orechionni, Adelstein expone que un subjetivema es un término valorativo: una unidad léxica que no sólo refiere a un objeto sino también a un modo de percibir, interpretar y evaluar del locutor. Que existan términos valorativos se desprende de una concepción de la lengua que no la piensa como un reflejo del mundo sino como un instrumento que lo construye, lo representa, lo interpreta y lo valora. A partir de esta categoría se pueden distinguir diversos grados de subjetividad de un discurso: mientras el discurso “objetivo” intenta borrar todas las huellas del enunciador y, por lo tanto, se vale de términos con la menor carga valorativa posible, en el discurso “subjetivo” el enunciador se reconoce explícita o implícitamente como la fuente evaluativa de la afirmación

(1996: 30-31). Además de analizar la densidad y el tipo de subjetivemas que pueblan un discurso, también es posible analizar las redes semánticas que se establecen entre ellos a partir de una afinidad conceptual. Estas redes son los denominados “campos semánticos” y son una herramienta para describir situaciones, tonos, climas o personajes.

La lectura de las crónicas de Leila Guerriero permite reconocer en ellas la existencia de campos semánticos que fijan la atmósfera de los relatos y a la vez permiten vislumbrar un posicionamiento de la autora respecto a los objetos de sus discursos. Pongamos, por caso, algunos ejemplos.

En “*El mundo feliz: venta directa*” la autora realiza un paralelo entre las sectas religiosas (quizás entre cualquier devoción profunda, irracional y aglutinante) y las empresas de venta directa, a través de las elecciones léxicas. El relato cuenta que “una consultora de belleza Mary Kay *desembarca* con su maletín de belleza Mary Kay en la casa de una anfitriona dispuesta a conocer el *milagro* Mary Kay”, que es la “*liberación* a través del cosmético”. En estas empresas hay un “*gran espíritu* motivador”, “la *esperanza* de entrar en el Círculo de Distinción”, y un “*decálogo* perfecto de la venta directa [que] *reza*” ciertas máximas; “los folletos de Amway *prometen*” un mundo de éxito y “al Círculo sólo llega un puñado de *elegidas*”. Como en una secta religiosa, Leila Guerriero dice que “el mundo de la venta directa es un *universo independiente*” en el que sólo te puedes “*iniciar*” “*de la mano* de alguien que sepa” y en el que “tanto *esfuerzo* tiene su *recompensa*”. Y en este culto, lo que prima es el clima de fiesta, la alegría de pertenecer y la seguridad de que, con trabajo, se puede conseguir el éxito prometido: las reuniones, con música, mesas y premios, parecen “una *misa* con *pastor evangelista*; un cumpleaños infantil; una fiesta de quince”; en uno de los encuentros suena “a todo parlante” una canción que canta “¡Somos un equipo/ haciendo futuro/somos Essen, somos Essen/ vamos a ganar!” mientras en otro las mujeres suben al escenario, “*exaltadas* para dar su *testimonio conmovido*” y “el salón entero *palmea* de *entusiasmo*”. Las revendedoras reunidas se encuentran frente a “un infierno de categorías que ellas *recitan* con *devoción* y *entusiasmo*” y “*serán convencidas*” de que pautar reuniones con clientes es lo mejor que puede pasarles.

Este mundo cerrado es a la vez un mundo profundamente femenino, incluso cuando en la cúpula de las estructuras de poder pueda haber hombres. Pero no cualquier femenino: es una forma de feminidad que el narrador juzga negativamente, a partir de las elecciones léxicas realizadas: en un “salón *arrebolado en rosa*” suena una “música *meliflua*”; una directora de empresa usa un “traje *merengado*” o un “*trajecito* color *melocotón*”. Los apelativos con los que el narrador denomina a las mujeres poderosas dentro de las empresas y a los íconos que generan la devoción van teñidos de una cierta exageración que les quita solemnidad: se guarda un “*lugar de honor*” para la foto junto a la “*dama gurú*” y las mujeres juran que tienen “*dos madres*” (una biológica, y la otra la persona que las reclutó para unirse a las empresas). Lo mejores que “*el cuentito de la Cenicienta*” le puede pasar a cualquiera y, las mujeres que lo viven, muestran sus casas y sus pertenencias como si fuesen “*su reinado prolijo*”.

Pero, ¿no habíamos concluido en el apartado anterior que el narrador de las crónicas no valora lo que narra, ya que no modaliza sus enunciados? Pues, aparece aquí un mecanismo diferente para valorar el objeto del relato y, de este modo, construir la subjetividad del narrador: las elecciones léxicas y, en consecuencia, la construcción de determinados campos semánticos. En el ejemplo particular de la crónica aquí analizada, se habla de mujeres encontraron una fuente de ingresos con la que mantienen a sus familias y que construyeron verdaderos negocios, pero si a nivel informativo el énfasis está puesto en el funcionamiento negocio, a nivel indicial el foco está puesto en la devoción (exagerada, si se lee a nivel connotativo) de estas mujeres, y esto a través de la elección de determinados campos semánticos. Y en esa calificación del objeto de la crónica, narrador y narratario toman distancia de él: el objeto de la crónica es algo a lo que ellos no pertenecen, algo que miran desde afuera y con lo que no se identifican.

En “*La Patagonia*” la autora recurre al campo semántico de la inmensidad desierta y amenazante para transmitirle a los lectores la atmósfera que ella respira en el desierto del sur argentino y, también, lo que siente al atravesarlo. Predomina la enumeración de adjetivos: “*pampa yerma, baldía, interminable*”, “*tierra desierta, feroz, envenenada*”, “*pampa cruda*”, “*tierra indomable*”, “*la tierra es pálida*”, “*costra gris*”, “*territorio que se extiende así -chato, liso, achaparrado-*”, “*color asfixiante*”,

“tierra opaca”, “goteo tenebroso”, “pampa tiesa”, “páramos perdidos”, “tierra torva”, “pampas de espanto”, “Pampa de Agnia, oscura y sola”.

En esta crónica, a diferencia de lo que sucede en *“El mundo feliz: venta directa”* y como ya hemos mencionado con anterioridad, hay varios deícticos de persona. El narrador cuenta en primera persona su viaje por el desierto patagónico y en ese relato conforma un narratario que es cómplice de la experiencia. Y lo es en la medida en que la crónica plantea, de alguna manera, dos campos enfrentados: el hombre, que se esfuerza por sobrevivir, contra la naturaleza, que es el verdadero actor en esta historia. El desierto, el paisaje, el clima son los que actúan, mientras los hombres padecen. El narrador comienza diciendo que la ruta, “como una metáfora de todas las cosas, cuánto más se interna en la meseta más se vacía: de autos, de gente, de caseríos” y que allí “la tierra indomable parece al fin domada. Nada más falso. Nada más mentira”. El resto de la crónica es una constante exposición de la Patagonia con características de bestia animada: “las botellas se estremecen con ese bramido de catástrofe que todo se lo traga”, “el parque muestra cierta vocación enloquecida”, “el cielo se aferra al horizonte”, “las furias del clima producen” androginias, “la tierra ordena” los caminos por donde el hombre debe moverse, la tierra “ruge” mientras los hombres avanzan, “el viento chilla y empuja como un monstruo” y “demuestra quién manda acá: no son los hombres”.

Por momentos, el colectivo de los hombres opuestos a la naturaleza se desdobra, a su vez, en dos: uno conformado por el narrador y el conjunto de los narratarios, personas que viven en las ciudades, con las comodidades y las facilidades de la vida modernizada, donde el hombre es quien manda; y otro formado por los delocutarios, esas almas de las que el texto habla, que han escogido vivir en esa tierra indómita y a quienes el narrador y los narratarios no pueden comprender. Así, “un grupo de galeses que escapaba de la opresión llegó en barco a estas pampas donde encontraron lo que había: nada”, pero “tenaces, se abrieron camino”. A partir de ese momento, otros llegaron; otros que formaron un grupo al que el narrador y los narratarios no pertenecen. El narrador dice de sí mismo: “la cobardía debe ser esto: las ganas de correr” y un par de líneas más abajo reflexiona: “Me pregunto cuánta intranquilidad tienen estas almas para venir a combatirla acá: a estos confines, con estos aburrimientos. Me pregunto qué

nombre tiene -en realidad- eso que buscan”. Los que buscan son varios y tienen algo en común: “así, como él, tantos vinieron. No a que les guste: a hacer su plata” en un lugar en el cual “donde otros morirían, ellos saben qué hacer”. Son “los hombres de las tierras crueles”, hombres con “coraje” y “saberes” que el narrador, confiesa, les “envidia sin piedad”.

Los anteriores son sólo dos ejemplos del modo en que Leila Guerriero trabaja con los campos semánticos y la construcción del narrador y los narratarios. Con diferentes matices, en todas sus crónicas el léxico es escogido cuidadosamente no sólo para darle musicalidad a los textos sino también para construir significación: para expresar opiniones acerca de los delocutarios, para entrar en complicidad con los narratarios, para valorar los objetos de los cuales se habla y, especialmente, para crear un clima que se esparce por los relatos y sumerge a los lectores en las escenas vivas. Como dice Alejandra Costamagna a este respecto:

“En los artículos de Guerriero el paisaje siempre dice algo. Pronostica, de alguna manera, lo que viene. El viento que pateo por entrar, el polvo entusiasta, una luz grumosa, la mañana de un día ‘brillante y frío como un vidrio’, una ciudad ‘derretida en humedades de pantano’, el sol que ‘derrama un líquido ámbar, quieto’, el cielo ‘como una bolsa ominosa a punto de rasgarse sobre el mundo’; el cielo ‘que deja pasar los rayos de un sol licuado, enfermo’. Ella mira y excava en la tragedia, pero no se paraliza con el horror ni habla en la lengua de la tragedia.” (Rev. Dossier n° 7: s/n)

La construcción de los personajes y la polifonía

En su libro *Apocalípticos e Integrados* (1995), Umberto Eco dedica un capítulo completo a la construcción y el uso del personaje. Para él, el rasgo constitutivo de los grandes personajes de la literatura es que son típicos; con esto quiere decir personajes que en su singularidad encarnan aspectos universales de la humanidad. Un personaje típico es, ante todo, un ser humano que podemos comprender en sus motivaciones y en el cual podemos, en cierta medida, reconocernos y proyectarnos. Dice Eco:

“Puede ser considerado típico un personaje que, por el carácter orgánico de la narración que lo produce, adquiere una fisonomía completa, no sólo exterior, sino también intelectual y moral.

La expresión ‘fisonomía intelectual’ es utilizada por Lukács para definir *uno* de los modos en que puede adquirir forma un personaje: un personaje es válido cuando a través de sus gestos y proceder se define su personalidad, su forma de reaccionar ante las cosas y actuar sobre ellas, y su concepto del mundo (...). Podemos, pues, legítimamente afirmar que un personaje artístico es significativo y típico ‘cuando el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital’” (225; destacado en el original).

En definitiva, un personaje típico es “un personaje persuasivo, capaz de ser sentido por el lector como profundamente verídico” (225-226). Y esa veracidad se puede construir valiéndose de diferentes recursos: las acciones ejecutadas por el personaje, el discurrir de su conciencia, su manera de hablar, sus diálogos con otros personajes y las apreciaciones que tiene al respecto de ellos, las descripciones de su aspecto físico y de los ambientes en los que vive, entre otros.

¿Qué tiene que ver esto con la crónica narrativa latinoamericana? Pues, que a diferencia de otros textos con los que se vincula, como la noticia periodística, un elemento distintivo de la crónica es la presencia de personajes.

Entre lo real y lo ficticio, un nuevo sujeto: los personajes que, como todos los demás elementos en las crónicas, están anclados a una doble referencialidad: esa que los ata al mundo real y esa otra que no existe más que en el relato. Como dijera Amar Sánchez (1992), “la no-ficción *narrativiza* (o ‘ficcionaliza’) a los protagonistas de los hechos. Es decir, construye una narración y lleva a primer plano, los ‘enfoca de cerca’ e individualiza, a aquellos *sujetos* que en un informe periodístico quedarían en el anonimato. Las categorías narrativas de personaje y narrador están aquí profundamente contaminadas: son ejes que permiten el pasaje

de lo real a lo textual y participan de ambos al mismo tiempo, son elementos que se 'literaturizan' en la construcción narrativa" (48; destacado en el original).

Así, las personas reales, sin dejar de serlo, de la mano del periodista/escritor "saltan" al ámbito narrativo y en ese salto crean el puente que liga la realidad factual con la realidad narrada. De hecho, es imposible leerlos e interpretarlos sin comprender esta complejidad: por un proceso de subjetivización, los protagonistas o testigos de los hechos ingresan en el relato en tanto personas reales y precisamente por esto. Y continúa Amar Sánchez:

"Si esta simultaneidad es un rasgo específico que se condensa privilegiadamente en la construcción de los sujetos, la no-ficción se distancia entonces del periodismo cuya supuesta imparcialidad se traduce en la desaparición de la figura del sujeto y en una perspectiva alejada y uniforme de los protagonistas, reducidos a nombres y privados de la palabra que queda sometida por el lenguaje convencional del código periodístico" (49).

¿De qué modo construye Leila Guerriero a sus personajes? Pues del mismo modo en que construye escenarios y atmósferas: cambiando la lente totalizadora por la lente que individualiza y que se fija en los detalles, dejando que esos personajes digan y se muestren a sí mismos. Esto sólo es posible a partir de la investigación minuciosa y el trabajo de campo; como dice Leila Guerriero en una entrevista:

"Llegar a ver los pliegues de una persona o de un grupo de personas exige mucho tiempo de permanencia. Yo insisto en que me permitan hacerles tres o cuatro entrevistas y acompañarlos durante días en sus espacios de trabajo, su vida cotidiana, sus aficiones, etcétera. Si uno está atento, y sabe desaparecer, hacerse invisible, puede ver en los objetos que la gente elige para adornar sus casas, en las maneras en que las personas hablan a otras personas, en las formas como las personas dan órdenes a otras personas o hablan por teléfono o recorren el álbum de fotos de su casamiento; muchas más cosas que las que pueden decirse en una entrevista formal" (Guerriero en COSTAMAGNA, Rev. Dossier N° 7, sin dato de página).

Una crónica en la que se nota el trabajo con los personajes es “*Sueños de libertad*”. En ella, la autora reconstruye la historia de Romina Tejerina, una joven jujeña sentenciada a prisión por asesinar a su bebé recién nacido. Lejos de ser un nombre con un prontuario, como fue en muchas noticias periodísticas, la Romina Tejerina reconstruida por Guerriero es un personaje con cuerpo, historia, ideas y anhelos. La crónica comienza con el día de la sentencia y la autora la narra así:

Romina Anahí Tejerina, 20 años, vestida de beige, busca, entonces, la cara de una mujer antigua, Elvira Baños Tejerina, su madre. Pero su madre no está (...). Romina Anahí Tejerina busca, entonces, la cara de su hermana (...). Pero su hermana no está (...): Romina Anahí Tejerina busca, entonces, lo único que le queda allí de familiar y encuentra el pelo cano de un hombre con sequedad de máscara que baja la cabeza y aprieta los ojos. Y cuando Romina Anahí Tejerina ve a su padre, empieza a llorar (GUERRIERO, 2009: 35-36).

Exactamente cuatro días antes de que se publicara la crónica de Leila Guerriero en *La Nación Revista*, el diario *Clarín* sacaba una nota periodística comentando la última novedad del caso (el rechazo de la apelación presentada por la defensa) y, en un texto de ocho párrafos, utilizaba el nombre “Romina” una sola vez, y “Tejerina”, cinco. Leila Guerriero, en cambio, casi al principio de crónica usa el nombre completo de la joven cuatro veces en un solo párrafo, dándole cuerpo al sujeto de su historia, que no es cualquier sujeto: es una persona que busca en medio de una situación dolorosa, algún rostro familiar que la contenga y que, cuando lo encuentra, no puede hacer más que llorar, que es una de las emociones más humanas.

A lo largo de todo el texto, Leila Guerriero le da forma a la persona/personaje a través de detalles y de diálogos, elemento que, para ella, guarda una importancia fundamental. En uno de sus artículos dijo, hablando sobre el uso del grabador:

“[A las entrevistas llego con grabador] por varios motivos: porque no puedo tomar notas y pensar al mismo tiempo, porque no puedo tomar notas y escuchar al mismo tiempo, porque no puedo tomar notas y mirar a los ojos al mismo tiempo, porque tomar notas mientras otro habla es la representación perfecta de un interrogatorio policial pero, sobre todo, y como dijo el periodista argentino Martín Caparrós en un encuentro de cronistas reciente, porque no sólo importa lo que la gente dice sino cómo lo dice. Porque no es lo mismo citar textualmente que citar el concepto: la frase que la sombra de la frase. Hace algunos años una mujer me contó el momento en que descolgaba el cadáver de su hijo, ahorcado en plena calle, y me dijo esto: ‘[...] lo bajamos y él se cayó conmigo. Se cayó arriba mío. Y estaba con sus ojitos abiertos, como diciendo mamá perdonemé. Perdonemé’. Yo grabé y transcribí textual, aunque también hubiera podido escribirlo así: ‘Cuando lo bajamos mi hijo cayó sobre mí. Tenía los ojos abiertos y parecía pedirme perdón’.

La idea es la misma, pero la segunda es su versión embalsamada” (2009: 384).

Entonces, Leila Guerriero reconstruye a sus personajes a través de fragmentos como los que siguen:

Romina Tejerina tiene pelo lacio brillante ala de cuervo natural que insiste en teñir de chocolate oscuro, opaco. Los dedos morenos de gestos elongados, el jean, los zapatos de charol negro, la camiseta azul eléctrico.

-De chiquita era muy tímida. En el jardín me hacía la pis y mi mamá me llevaba a mi casa a coscorriones. Después me solté, pero ya no soy la misma de antes. Ahora cocino, lavo. Por eso digo, capaz que Dios me puso acá por algo. Yo era re-rebelde. Me escapaba del colegio y me iba a los videojuegos. Pero mi papá era tremendo. Decía que si salen a bailar son putas. A mí me dolía eso. Y estaba todo el día con qué dirán los vecinos si ustedes vienen embarazadas (2009: 38-39).

-Qué flaca sos vos. ¿Qué talle tenés? Si tenés alguna ropita, ya sabés. A mí me encanta la ropa. ¿Vos ya desayunaste?

-Sí.

-¿No querés comer algo?

Romina sale y regresa con una pila de pasta frola. Corta trocitos con los dedos y se los pone en la boca con elegancia de pájaro suntuoso (40-41).

-Acá tenemos una superstición. Que cuando viene una palomita blanca es que alguien va a salir en libertad. Ojalá sea para mí. Yo reconozco que hice las cosas mal, pero lo tendrían que haber detenido también al violador. Y yo no merecía la cárcel, porque lo que hice fue por todo lo que me había pasado. ¿Vos tenés hijos, sobrinos? Mi hermana Erica tiene su novio, ¿te contó? Yo le pregunto cuándo te viene, le digo cuidate, que si lo hacés con preservativo, ¿ves? Si mi hermana la Erica se llega a quedar embarazada, y ella no se anima a decirle a mi mamá, yo de una le digo.

-Y si ella te pide que no cuentes, ¿la vas a traicionar?

-Sí, es mejor que sepan ellos antes de que mi hermana haga cualquier locura. Aparte, me encantaría.

-¿Qué cosa?

-Tener un sobrino. Yo le digo a la Erica: "Andá acelerando eso, mamita, porque se te van los años, eh".

-A lo mejor no quiere tener hijos tan joven.

-No, pero ella lo mismo puede seguir estudiando y puede estar así. Ya quedaría con sus abuelos. Y con su tía. En buena hora, porque hace falta un baby en la casa. Me da miedo tener otro hijo a mí. El dolor ese es horrible. Me da miedo por el dolor y por la reacción mía. Porque no sé si estoy preparada para ser madre. Pero a mí me parece que va a ser completamente diferente tener un bebé con la persona que yo quiero que tener un bebé con un persona que te agarra a la fuerza. ¿Vos venís mañana?

-Sí.

-¿La vas a ver a la Erica?

-Sí.

-Decile que cuando venga me traiga una camiseta, que ella sabe, me compra en Yenny, en lo de los coreanos. Mañana te muestro el libro que estoy escribiendo (48-49).

Estos ejemplos tomados de *"Sueños de libertad"* dan cuenta del modo en que, a través de detalles muy precisos, de las maneras de hablar y de lo que las personas dicen, la autora construye y enriquece a los personajes de su historia. En lo que los personajes dicen sobre sí mismo y sobre los otros, en sus modos de expresarse y en lo que confiesan (o no) sobre lo que piensan y creen, está la sustancia de lo que son.

En la crónica *"El rey de la carne"*, cuyo protagonista es el empresario de la carne José Alberto Samid, el personaje está construido, además, a partir de la descripción de una sucesión de lugares (la casa, el barrio, la estancia), de su carrera (por qué empezó a trabajar en el mercado de la carne, qué hizo desde entonces), y de las cosas que posee (y, principalmente, que no posee) para crear una imagen compleja de un hombre complejo:

La Mitsubishi bordó está debajo de un árbol, su espejo roto, sostenido con cintas adhesivas. La casa de campo es prolija, sin lujos. Un living con sillones destripados, dos cabezas de ciervo. De sus cuernos prenden llaveros, gotas de metal entre los cuernos muertos: *Samid, por una Matanza diferente*. La piscina, a pocos metros, es un ojo verde hinchado de musgo. (GUERRIERO, 2009: 181).

Cosas que no hace Samid: no lava platos, no juega por dinero, no fuma, no llora, no se angustia.

Cosas que no tiene Samid: autos último modelo, muebles caros, casa de cinco mil metros, asesor de imagen, trajes Armani, yate, gemelos de oro, mocasines de cuero italiano. Por cosas como estas, podría pensarse que Samid es un hombre modesto (186).

-Tercera generación de matarifes. Mi abuelo, mi papá, yo. Siempre en La Matanza. Acá yo soy Perón. Yo manejé nueve frigoríficos; después de eso, manejar La Matanza es una pavada. Mire: en esa pared hay fotos de tres presidentes, y el que más me gusta es el que falta llegar: yo. Lo haría bien. Todo lo que toco, lo transformo. Soy un hombre de suerte.

-Como el rey...

-Sí, Midas. Je (177).

Pero además, las crónicas se hacen con las voces de otros personajes, voces que la mirada del periodismo objetivista habitualmente ignora. En "*Sueños de libertad*" tienen voz la madre de Romina, sus hermanas, el padre y la abogada defensora. Y no sólo tienen voz sino que además tienen nombre, ocupación, rasgos físicos, y se mueven en ambientes que también hablan de ellos. En "*La voz de los huesos*" la crónica está construida con las voces de doce miembros del Equipo Argentino de Antropología Forense y un familiar de desaparecidos. En "*El gigante que quiso ser grande*", hablan no sólo el protagonista sino también una amiga, sus hermanos, compañeros de equipo, entrenadores y asistentes, periodistas que cubrieron su carrera, el que fuera su representante, su médica actual, además de estar citados recortes periodísticos de la época en que jugaba en la selección nacional de básquet y en que llegó a Estados Unidos, a veces sosteniendo y a veces contradiciendo lo que el protagonista dice de sí mismo. Y en "*El mundo feliz: venta directa*", la crónica la llevan directores y gerentes de empresas de venta directa y revendedoras/demostradoras/asesoras de esas empresas, cada uno de los cuales habla, actúa y comparte sus opiniones y creencias respecto a su trabajo.

El patrón de voces múltiples se repite en todas las crónicas y perfiles. Encontramos así que la polifonía es, en el género de la crónica narrativa en general

y en los textos de Leila Guerriero en particular, una estrategia narrativa. Para entender esto, tenemos que remontarnos primero a la idea de que, cuando hablamos, no lo hacemos con oraciones sino con enunciados. ¿Y qué es un enunciado? Es la unidad de la comunicación discursiva: la palabra de la lengua apropiada por los hablantes, que se expresan mediante ella y que, al hacerlo, abren el juego a posibles respuestas. Como dijera Bajtín (1998):

“Todo enunciado concreto viene a ser un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva en una esfera determinada. Las fronteras mismas del enunciado se fijan por el cambio de los sujetos discursivos. Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que ‘saben’ uno del otro y se reflejan mutuamente. Estos reflejos recíprocos son los que determinan el carácter del enunciado. Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona (...) Estas reacciones tienen diferentes formas: enunciados ajenos pueden ser introducidos directamente al contexto de un enunciado, o pueden introducirse sólo palabras y oraciones aisladas que en este caso representan los enunciados enteros, y tanto enunciados enteros como palabras aisladas pueden conservar su expresividad ajena, pero también pueden sufrir un cambio de acento (ironía, indignación, veneración, etc.). Los enunciados ajenos pueden ser representados con diferente grado de reevaluación; se puede hacer referencia a ellos como opiniones bien conocidas por el interlocutor, pueden sobreentenderse calladamente, y la reacción de respuesta puede reflejarse tan sólo en la expresividad del discurso propio (...). Por más monológico que sea un enunciado (por ejemplo, una obra científica o filosófica), por más que se concentre en su objeto, no puede dejar de ser, en cierta medida, una respuesta a aquello que ya se dijo acerca del mismo objeto, acerca del mismo problema, aunque el carácter de respuesta no recibiese una expresión externa bien definida: ésta se manifestaría en los matices del sentido, de la expresividad, del estilo, en los detalles más finos de la composición. Un enunciado está lleno de matices dialógicos, y sin tomarlos en cuenta es imposible comprender hasta el final el estilo del enunciado” (281-282).

Más allá de la lengua, la palabra viva encarnada en enunciados establece una relación con los enunciados de otros, explícitos o implícitos, completos o fragmentados en partes significantes más pequeñas, como ser una palabra. Todas las crónicas, en tanto discurso de un autor, dialogan con otros discursos; por ejemplo, con las noticias que tratan sobre los mismos hechos. Pero a su vez, al interior de las crónicas podemos distinguir diferentes discursos, encarnados en las voces de la periodista/narrador, en los testimonios recolectados de fuentes escritas u orales y en las voces de los personajes. Como dijera Salazar:

“La crónica es una obra fundamentalmente abierta. Abierta a otras voces, a otros centros narrativos, a otras interpretaciones y a otros discursos (a través de citas, fotografías, canciones, dichos populares o entrevistas), su escritura constituye un diálogo constante con lo otro. Este sentido dialógico supone un imperativo para la crónica, que necesita incluir en su interior la palabra ajena, precisa establecer una relación con la voz de otro para que su propia voz tenga sentido” (2005: s/n).

Opuesta a la idea de una única “verdad”, diferentes fuentes y personajes involucrados en una historia entran en ella para iluminar, desde sus puntos de vista particulares, eso que se está contando. Pero además, apelar a diversas voces explícitas hace a la particularidad del género, pues como dice Rodríguez-Luis, “en los textos documentales y testimoniales, [el hecho de] que las voces de los testigos de los hechos sean las que relatan la historia, le confiere a ésta una inmediatez que no podría darle nunca la voz de un narrador externo” (1997: 127-128). Es también lo que dice Reguillo al mencionar que la crónica permite el ingreso de otras voces no hegemónicas al discurso.

Que la voz no sea única sino que se confronten múltiples voces (y por consiguiente, interpretaciones) sobre la historia que se está contando, le da a la vez más participación al lector. ¿Quién está en lo cierto, quién tiene mayor proporción de verdad en lo que dice? ¿Cómo es posible que existan versiones discordantes de los mismos sucesos? ¿Por dónde pasa y cuál es el sentido de las cosas? A diferencia del lector-receptáculo al que las más de las veces pareciera dirigirse el periodismo tradicional, el periodismo narrativo lo pone frente a múltiples interpretaciones de

los mismo sucesos y, así, lo invita a sumarse al juego interpretativo: tiene que sopesar informaciones y confrontar versiones para, él también, reconstruir un sentido siempre en fuga.

La visualidad como una característica de la crónica narrativa

Hay un aspecto que todos los comentadores destacan acerca de los textos de Leila Guerriero y es su capacidad de “mostrar” las escenas y los personajes, de “crear climas” y atmósferas, de “hacer sentir” al lector algo de lo que ella, como periodista, siente al estar en presencia de un entrevistado o en el lugar de los hechos, capacidad más próxima al lenguaje audiovisual que al lenguaje escrito. Y es que si hay algo que el lenguaje audiovisual no puede hacer es decir “el clima es este”, “esto se siente así”; el lenguaje audiovisual sólo puede mostrar lo que el lenguaje escrito puede decir sin más. Pero entre decir y mostrar se juega la diferencia de reacción del narratorio: que comprenda intelectualmente lo que se dice o que, por el contrario, experimente emocional o sensitivamente lo que se muestra. Dice Martín Caparrós:

“Una diferencia fuerte entre los modelos periodísticos es la elección entre decir o poner en escena. La elección de la crónica es poner en escena. Por eso necesita más espacio para desarrollar situaciones, personajes, porque apunta a producir en el lector la sensación y no a decirle ‘la sensación es esta’. Que el lector vea con uno ciertas cosas y reaccione de cierta manera, no decirle por qué debería pensar ciertas cosas. Uno puede decir ‘La escena era conmovedora’ y ya; para construir una escena conmovedora se necesita un desarrollo y cierta habilidad narrativa” (en ORTIZ, 2003: 9).

Uno de los mecanismos que encuentra la crónica para “mostrar” es pausar la narración y detenerse a describir escenarios y personajes que le dan espesor al relato. Lo que en una película podría ser un paneo de la cámara por los espacios o una sucesión de planos cortos mostrando sus detalles, en las crónicas (como en las novelas) adopta la forma de descripciones que, más o menos extensas, añaden

información que ayuda a que el lector “vea” eso que se está contando. La comparación con el cine no es azarosa; como continúa Caparrós:

“Siempre trato de pensar la estructura con cierta espacialidad. La tengo que ver. (...)”

Pensar lo que uno está contando en términos visuales es una buena manera. Pensar las crónicas como una sucesión de imágenes cuya distancia con lo mirado va a marcar la manera en que las cosas van a ser contadas. Elegir los planos que se van a usar en cada momento. No quedarse lejos mucho tiempo en planos generales sin mostrar nada que llame particularmente la atención. El plano general sirve para usarlo por momentos, para pasar rápido a un primer plano, a un plano medio, a un plano americano, a un primerísimo plano.

Esa sensación visual es bien significativa cuando uno está escribiendo una crónica. Qué uso de los planos hacer, cuándo se pone qué plano. Tenemos el ojo bastante acostumbrado por las películas. Se puede hacer el ejercicio de mirar dos o tres películas que a uno le gusten, analizando qué planos va usando el realizador en cada momento. De ahí uno aprende un poco sobre cómo componer un texto” (15).

Leila Guerriero es una cronista que trabaja mucho con las descripciones, tanto para la construcción de personajes como para la construcción de ambientes que generan espacios densos y profundos donde los lectores pueden sumergirse. Observemos este ejemplo:

Aquel día de otoño el viento sacudía el ómnibus de la empresa Sportman, que une Comodoro Rivadavia con Las Heras. El ómnibus era demasiado viejo y la ruta 43, escenario de todos los piquetes, se clavaba en el horizonte sin ninguna interrupción, sin una sola curva.

A los costados, arriba, abajo, no había nada.

Ni pájaros ni ovejas ni casas ni caballos. Nada que pudiera llamarse vivo, joven, viejo, exhausto, enfermo. Sólo había eso -desierto puro-, los balancines del petróleo con sus cabeceos tristes, y el ruido de una botella que iba y venía por el pasillo y que nadie -ni yo- se molestaba en levantar. No éramos más de cinco pasajeros, y el chofer impávido y un poco de música (GUERRIERO, 2005: 22).

Este pasaje del primer capítulo de *Los suicidas...*, si bien no es estrictamente informativo, tampoco es gratuito ¿Sería lo mismo decir que el paisaje era desolado o aburrido, o que la autora podía sentir la soledad de esas tierras al mirar por la ventanilla? ¿Podría un adjetivo reemplazar estos párrafos y que la sensación fuese la misma? Posiblemente no. En este caso en particular, pero en todas sus crónicas en general, Leila Guerriero mira a su alrededor y luego reconstruye en sus textos aquello que su mirada recogió. Esas imágenes enmarcan las historias y las densifican, dándole al lector informaciones valiosas para que pueda reconstruir el sentido.

La historia inconclusa

Metz (1972) y otros teóricos estructuralistas coinciden en señalar que un relato tiene un comienzo, un desarrollo y un fin y que en este recorte lo narrado se diferencia de la historia, ya que por el contrario la historia se inscribe en la serie infinita del tiempo.

La crónica, al ser una materia narrada, es un relato. Pero, ¿es un relato como cualquier otro? Salazar (2005) señala que la crónica se alza contra los discursos totalitarios o autoritarios que pretenden establecer “la” verdad y que para eso, uno de los mecanismos que utiliza es la imposibilidad de cerrar las historias narradas. En palabras del autor, “la apertura del relato no se concibe como anomalía sino como tentativa antiautoritaria. El cronista está consciente de que no puede dar la versión total del acontecimiento, pues eso implicaría incluir todas las

interpretaciones sobre éste. Prefiere dejar el relato abierto que excluir otras versiones de la historia, otras formas también válidas de narrar” (s/n).

Las crónicas de Leila Guerriero ciertamente se caracterizan por esta apertura. ¿Cómo concluir la historia de un grupo de personas que buscan restos de desaparecidos? ¿Dónde termina la historia de una madre que lucha para que se haga justicia para las víctimas de la tragedia de Once¹⁷? ¿En qué lugar detener el relato cuando se está contando la historia de una asesina que se declara inocente y que ha rehecho su vida¹⁸? Si la ficción facilita el trabajo de clausura, la crónica es un relato inserto en la inabarcabilidad del tiempo y Leila Guerriero se hace eco de esa imposibilidad de ponerle un punto final y definitivo a sus relatos.

“La voz de los huesos” termina el relato en el mismo punto de la historia en el que lo comenzó; en realidad, lo termina en el instante inmediato anterior. Si la crónica comienza en la oficina del Equipo Argentino de Antropología Forense, con una mesa llena de elementos rescatados (“hay un suéter a rayas -roto-, un zapato retorcido como una lengua negra -rígida- algunas medias”) y una mujer que sostiene un fémur y dice: “Los huesos de mujer son gráciles” (GUERRIERO, 2009: 77), veintidós páginas después, en los últimos párrafos de la crónica, Guerriero describe una excavación en la que encuentran un suéter a rayas y recuerda (o adelanta) el juicio acerca de los huesos de mujer y recuerda (o adelanta) que mañana, en un cuarto de Once, esos elementos estarán sobre la mesa de trabajo del Equipo y entonces... Si el relato termina en un acto de volver sobre sí mismo (pues el relato, ya lo dijeron los teóricos, tiene un comienzo y un fin), la historia queda inconclusa, detenida en el momento en que parece re-comenzar.

“Madre busca”, en cambio, es una historia plagada de finales posibles que la autora nunca constituye en fin del relato, sino que sobrevuela, hasta detener el relato en una escena que no se parece en nada a una clausura. La crónica menciona varios finales posibles (por cierto, todos ellos parciales): el descarrilamiento del tren de Once como fin de una vida, la aparición del cuerpo de Lucas como fin de una búsqueda, el acto en Plaza de Mayo como culminación del proceso de prepararlo, el comienzo de los juicios como, quizás, el principio del fin de la

¹⁷*“Madre busca”* (2015: 60-72).

¹⁸*“Tres tristes tazas de té”* (2009: 291-306).

impunidad. Aun así, la crónica no elige ninguno de ellos como conclusión del relato, sino que hace honor a lo inconcluso de la historia y elige como tal un gesto mínimo que ni siquiera está fechado y no es posible saber en qué punto de la historia ocurre:

-¿Podés viajar en tren sin sentir aprehensión?

-Sí. Una sola vez me sentí mal. Viajaba sentada en el piso y empecé a pensar: “Si el tren choca, ¿por dónde me van a entrar las chapas?”. Llamé a Mariela, mi amiga, y me dijo: “Bajate ya”. Y yo pensé: “No. Si mi cabeza hace esto, mi cabeza acomoda”.

-Y te quedaste.

-Y me quedé ahí. Sentada (GUERRIERO, 2015: 96).

En mayor o menor medida, todas las crónicas de Leila Guerriero acaban así: inesperadamente, en un punto casi anodino de la historia que la desliza inexorablemente hacia lo inclusivo. La crónica de Yiya Murano termina con un diálogo que se desvanece, el viaje por la Patagonia se detiene en un punto perdido en medio del desierto, la chica cartonera convertida en modelo hace un comentario sobre el mar y ahí se difumina el relato. No hay nada más que decir; no hay, en realidad, nada más que merezca la pena ser dicho, y mientras tanto, en el mundo real, la historia sigue su curso, impasible. Lo único que queda hacer es volver sobre ese relato que ha intentado aprehenderla e intentar comprender al menos algo de su complejidad.

5. ALGUNAS PALABRAS FINALES

Se ha dicho hasta el cansancio, aquí y en tantos otros lugares: la crónica es ese dispositivo textual que surge en los intersticios entre el periodismo y la literatura y que cuenta hechos reales sostenidos en testimonios y evidencias empíricas valiéndose de todos los recursos de que dispone la ficción, excepto de uno: el de inventar. La crónica es, entonces, un texto que sin faltar nunca a su compromiso con la información cumple, a la vez, con un compromiso estético. Desde el comienzo de este trabajo, nuestro interés fue la especificidad de la crónica narrativa latinoamericana como género híbrido. Por este motivo, valiéndonos de las reflexiones de teóricos y de las de los profesionales que han pensado y escrito sobre su oficio, intentamos ahondar en lo que la crónica es, como una afirmación, y no por oposición o por negación de lo que no es. Llegamos así a encontrar una serie de características que, de diferentes modos, se articulan en los cronistas del continente.

Pero abordarlos en su vastedad y variedad es una tarea que ya otros han emprendido, de manera más o menos extensa; cítese, por ejemplo, el caso de la tesina de grado de Julia Comba, perteneciente a nuestra casa de estudios, que para echar luz sobre el fenómeno de la crónica narrativa se sumerge en las siete crónicas que han sido finalistas o ganadoras del premio FNPI + CEMEX hasta el momento de su redacción final en 2012.

Nosotros no portábamos tal interés. Nuestra intención, como una continuación de la línea investigativa comenzada por ese trabajo, fue empezar a develar de qué manera cada cronista, a partir del concepto general de lo que es una crónica, es capaz de construir su propia voz discernible entre todas las demás. Por un interés personal, porque es argentina y porque es una de las periodistas más premiadas y reconocidas del continente, nuestra mirada se centró en la cronista Leila Guerriero, tomando como guía un interrogante disparador: ¿de qué modo los elementos característicos del género toman forma en las crónicas de la autora?

A partir de ahí comenzamos un recorrido que, a lo largo de varias páginas, nos permitió empezar a encontrar algunas constantes temáticas, enunciativas y estructurales en sus relatos. El trabajo, por supuesto, es un trabajo inconcluso, pues la obra de Leila Guerriero es compleja y en constante crecimiento, y puede (y debe) ser profundizado en numerosos aspectos, pero es una primera aproximación que puede servir de trampolín para posteriores zambullidas investigativas.

Llegó el momento de preguntarnos, ¿qué se puede decir acerca del modo en que Leila Guerriero construye sus crónicas? En realidad, ¿hay algo que se pueda decir al respecto?

La respuesta es que sí.

Leila Guerriero nos adelantó algo de esta respuesta en la siguiente reflexión:

“Así como los cocineros tienen sus juegos de cuchillas, los cirujanos su instrumental quirúrgico y las modistas sus canastas con hilos, los periodistas tenemos nuestra caja de herramientas. En la mía, hasta hace poco, había demasiadas cosas: metáforas adjetivadísimas, sustantivos arrancados a las entrañas mohosas de los diccionarios, efectos especiales, luces de colores, guirnaldas, frunces, encajes, moños. Hoy, esa caja tiene la parquedad del maletín de un forense: llevo los huesos del idioma, cuatro adjetivos, todos los signos de puntuación, y pocos credos: que menos es más, y que las cosas se dicen mejor cuando se dicen poco”. (GUERRIERO, 2009: 372).

¿Qué hace ella con lo que tiene en su “caja de herramientas”?

El primer punto al que nos abocamos fue el punto de partida de cualquier texto, es decir, el interés (la temática) que lo motiva. Coincidiendo con lo que se ha dicho acerca de la crónica narrativa latinoamericana, pudo establecerse que el trabajo de Leila Guerriero tiene dos capítulos fundamentales: el del periodismo cultural y el de los márgenes de la modernidad; específicamente, las formas de la diferencia y de la violencia en nuestras sociedades contemporáneas. Con las crónicas abocadas a ese ámbito fue con las que trabajamos, entendiendo que en ellas se condensa una de las primeras características de la crónica: volver visible y

dar voz a ese “otro” que es excluido del periodismo tradicional o, cuando es tomado en cuenta, es sólo en su calidad de víctima o de objeto de curiosidad, y casi nunca como sujeto del relato y de la historia.

Detenidos en este punto, nos tomamos un momento para reflexionar y comprobar que en las crónicas de Leila Guerriero se verifica otra característica importante de la crónica narrativa latinoamericana: es un dispositivo que trabaja metonímicamente con la realidad y que, a partir de los fragmentos, intenta una aproximación al cuadro más amplio de la modernidad.

El siguiente hilo de análisis fue cómo se posiciona la autora ante la temática escogida y de qué manera construye su lugar discursivo dentro de sus textos. El rastreo de un primer indicador, constituido por los deícticos como marca de la enunciación, nos dio por resultado la constitución de un narrador esquivo, que en la gran mayoría de las crónicas se esfuma del todo en el momento preciso en el que parece estar a punto de aparecer. Leila Guerriero consigue construir crónicas extensas en las que no es posible hallar ni un sólo deíctico que remita a la persona del narrador, aun cuando en ellas aparecen citas que son atribuibles a un sujeto que entrevista y que coincide (suponemos) con la periodista empírica, pero que no tienen verbo de atribución; por lo tanto, la suposición no es nunca confirmada ni refutada. Apenas algunas pocas crónicas y los dos libros de periodismo narrativo escapan a esta lógica, constituyéndose en textos en los que la figura de la autora/narrador tiene gran preeminencia, volviéndose un personaje más del relato.

Pero la crónica, establecimos en la introducción, es un relato altamente subjetivo que, además, se hace cargo de esa subjetividad. Ante la ausencia de un narrador que se haga cargo de ella diciendo “yo”, nos vimos en la necesidad de explorar otros modos de construir su subjetividad. Llegamos así a la categoría de modalidades del enunciado, pero de nuevo nos encontramos en un callejón sin salida: la escritura de Leila Guerriero casi no está modalizada, y apenas pudimos encontrar algunos casos esporádicos en los que la autora se detiene a atenuar las aserciones. No valora, no juzga, no considera necesario: los enunciados no se hallan modalizados de ninguna de esas maneras.

Esta negativa a volverse visible y a modalizar los enunciados ya está diciendo algo acerca de la subjetividad de la cronista: la realidad está ahí fuera y la obligación del periodista es reconstruirla y acercarla al lector, para que el lector la interprete y la juzgue. Pero el estudio de la comunicación nos ha enseñado que hay aún más modos de construir subjetividad y entonces los buscamos en otras categorías: las de los apelativos, los subjetivemas y los campos semánticos.

Llegados a este aspecto, la labor se mostró más fructífera. La lectura atenta de las crónicas de Leila Guerriero permitió descubrir que la autora se vale de ellos para crear tonos y construir atmósferas y, de esta manera, transmitir una valoración propia frente al objeto de la crónica, que es una de entre todas las posibles. Al escoger uno o varios campos semánticos en detrimento de otros, la autora construye un sentido que es descifrable por el lector. Para ponerlo en evidencia, analizamos dos crónicas en las que este trabajo resultaba más evidente.

Pasamos luego al análisis de los personajes. La crónica narrativa, decían las definiciones y las reflexiones de los periodistas, se caracteriza por dar voz a personas que el periodismo tradicional no escucha; pero además, con Amar Sánchez, concluimos que esas personas empíricas sufrían un proceso de transformación por el cual se convertían en personajes de los relatos. Indagamos, entonces, el modo en que Leila Guerriero opera ese traspaso con los sujetos involucrados en sus historias. Y descubrimos que, para construir los personajes de sus relatos, la autora se vale de descripciones físicas pero especialmente de lo que los personajes dicen y no dicen de ellos mismos y de cuestiones sobre las que opinan, así como de las declaraciones de otros personajes y de una exposición concienzuda de los modos que el personaje tiene de moverse, de actuar y de interactuar con otros. Este modo de construir personajes sólo es posible a partir de un intenso trabajo de reporteo por parte de la periodista, que incluye numerosas entrevistas pero también permanecer en el campo con los entrevistados y observarlos silenciosamente en sus relaciones con los demás y con su ambiente.

Avanzando en el trabajo, llegamos a otra cuestión relacionada con los personajes: las crónicas narrativas se manifiestan como textos profunda y explícitamente polifónicos. Incluso las crónicas construidas alrededor de un

personaje principal están llenas de voces ajenas. La multiplicidad de voces y la multiplicidad de fuentes (como ser otros artículos periodísticos, algunas fuentes oficiales, documentos jurídicos, etc.) se conjugan en este género en el que la verdad no es una ni está establecida de una vez y para siempre, sino que lo que hay son interpretaciones y puntos de vistas.

Pasamos luego a otro aspecto de la crónica narrativa concomitante con la construcción de personajes y que es la construcción de espacio; hablamos, pues, de su carácter visual. Donde el periodismo tradicional escoge “decir”, la crónica escoge “mostrar” con palabras, para permitirle al lector sumergirse en las escenas y sentir lo que el autor/narrador percibe de ellas. Nos detuvimos entonces en rastrear las pausas en los relatos de Leila Guerriero, para apreciar sus descripciones y reconstruir la importancia que ellas tienen dentro de los textos como comunicadores de informaciones relevantes para el lector.

Finalmente, nos volcamos a un último aspecto de la crónica narrativa (escogido, sin duda, arbitrariamente, pues el estudio necesitaba algún tipo de cierre) y que es su carácter de relato inconcluso. Ante lo infinito de la historia, el relato tiene siempre un comienzo y un fin. Pero la crónica narrativa, y en particular las crónicas de Leila Guerriero, se han perfeccionado en el arte de transmitir la sensación de inconclusividad, de una historia que continua aun cuando el texto obliga a un punto final.

Quedaron, como era de esperarse, muchas cuestiones sin tocar. Quedó pendiente, por ejemplo, la cuestión del “tono” de los relatos, acerca del cual mucho se ha dicho. Lo mismo con otras cuestiones consustanciales, como el ritmo y la musicalidad de las palabras; cuestiones que se pueden vislumbrar en algunos elementos que se repiten en sus crónicas, como las frases cortas, los párrafos consistentes en una única oración, las pausas entre bloques de textos, las descripciones del cielo o la luz que gobierna en las escenas; todos ellos nos dicen algo más allá de la simple información.

Pero si el intento de desarmar la crónica en sus partes integrantes para analizarla e intentar comprender el modo en que funciona es complejo y por momentos pareciera inabarcable, pudiese ser quizás por el hecho de que el sentido

se constituye en algo que es mucho más que la sumatoria de sus partes y que, tal vez por esto mismo, resulta inaprehensible. Como dice Leila Guerriero al hablar acerca del funcionamiento de la crónica en uno de sus textos más esclarecedores:

“(…) el secreto de su potencia, de su perfecta eficacia, reside en el encastre milimétrico de cada pieza y, por tanto, está disperso: en todas partes y en ninguna.

Así como un orfebre no cesa hasta lograr un engarce sublime, un periodista pasa días removiendo párrafos, recortando frases, afirmando voces, refinando escenas, trabajando ruidos, escribiendo fusas y corcheas, artículos y verbos, semitonos, bemoles, sostenidos, hasta lograr que fluya: que parezca fácil. Hasta lograr que, bajo la superficie tersa de la crónica, bajo su música serena, quede oculto lo que la pone en marcha. Su esqueleto. Sus músculos severos. Su íntima arquitectura de goznes aceitados” (GUERRIERO, 2009: 377).

Como estudiantes y profesionales de la comunicación, siempre nos encontraremos ante el desafío de contar a otros las cosas que nos han contratado para o que nos hemos propuesto contar, se trate de historias reales, de productos, de problemáticas, de personajes, de proyectos. El estudio de la crónica narrativa latinoamericana nos muestra cómo, con las herramientas de otros campos de ejercicio profesional, se pueden construir nuevos modos de narrar y de acercarnos a nuestros destinatarios, construyendo en el proceso una voz que sea reconocida como propia. Si la crónica aprende del cine, de la literatura, del teatro, del ensayo, para hacer un otro-modo de periodismo, que no sitúa al lector como simple receptáculo de informaciones ni como un sujeto manipulable por la voz experta del periodista, sino como un constructor de sentidos, como comunicadores podemos aprender una valiosa lección de este ejercicio: al ampliar la mirada, las herramientas para construir modos alternativos de narrar están ahí. Lo único que hay que hacer es buscar, tomarlas y afinarlas para, con ellas, construir nuestras propias voces de comunicadores.

6. BIBLIOGRAFÍA

ADELSTEIN, A. (1996). *Enunciación y crónica periodística. Selección, adaptación y artículos*. Buenos Aires: Ars.

AMAR SÁNCHEZ, A. (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: De la Flor.

ARACIL VARÓN, B. (2009). Hernán Cortés y sus cronistas: la última conquista del héroe. *Atenea*, n° 499, 2009, (pp. 61-76). Consultado el 28 de abril de 2015.
[Versión electrónica] <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32811385004>

AUMONT, J. y MARIE, M. (1993). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

BAJTIN, M. (1929). El discurso en Dostoievski: ensayo de estilística. En E. Volek (Comp.) (1995). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiano (vol. 2)* (pp. 239-48). Madrid: Fundamentos.

..... (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.

BARTHES, R. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. En R. Barthes y otros (1970). *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

BENEDETTI, M. (2007). *El género no ficción. Estrategias narrativas en el relato "A Sangre Fría"*. Tesina de grado no publicada. Universidad Nacional de Rosario. Argentina.

BENVENISTE, E. (1977a). De la subjetividad en el lenguaje. En **Problemas** (pp. 179-187).

..... (1977b). El aparato formal de la enunciación. En **Problemas** (pp. 82-91).

..... (1977). *Problemas de Lingüística General I*. México: Paidós.

CALLEGARO, A. y LAGO, M. (2012). La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social. *Quórum Académico*, julio-diciembre 2012 9 (2), (pp. 246-262). Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela. Consultado el 26 de

octubre de 2014. [Versión electrónica]

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199025105004>

CAPARRÓS, M. (2003). Relatoría. Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y Corporación Andina de Fomento. Cartagena, 16 al 20 de diciembre. 2003. Autora: María Paulina Ortiz. Consultado el 30 de octubre de 2014. [En línea]

<http://www.fnpi.org/recursos/relatorias/taller-de-periodismo-y-literatura-con-martin-caparros-2003/>

COMBA, J. (2012). *Crónicas latinoamericanas. Las herramientas discursivas que utilizan los cronistas para construir su lugar en las crónicas finalistas y ganadoras del Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI*. Tesina de grado no publicada. Universidad Nacional de Rosario. Argentina.

COSTAMAGNA, A. (s.f.). Leila Guerriero o el arte de mirar. *Revista Dossier n° 7*.

Página web dependiente de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales de Chile. Consultado el 31 de mayo de 2015. [En línea]

<http://www.revistadossier.cl/leila-guerriero-o-el-arte-de-mirar/>

CRISTOFF, M. (Comp). (2006). *Idea crónica*. Rosario: Beatriz Viterbo.

CUVARDIC GARCÍA, C. (2010). El Flaneur y la Flanerie en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián del Casal, Amado Nervo, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Arturo Ambrogi. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, volumen 36 2*, (pp. 59-86). Consultado el 4 de mayo de 2015. [Versión electrónica] <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/1105>

DARRIGRANDI, C. (2013). Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio. *Cuadernos de literatura vol. XVII N° 34, julio-diciembre 2013* (pp. 122-143). Consultado el 13 de enero de 2015. [Versión electrónica] http://www.academia.edu/4512970/Claudia_Darrigrandi_Cr%C3%B3nica_latinoamericana_algunos_apuntes_sobre_su_estudio

DE LA FUENTE A., J. A. (2005). Vanguardias literarias: ¿una estética que nos sigue interpelando? *Literatura y lingüística, N° 16, 2005* (pp. 31-50). Consultado el 21 de agosto de 2015. [Versión electrónica] <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112005000100003>

Diccionario de la lengua española (2014). Real Academia Española.

Vigésimotercera edición. [Versión electrónica] <http://dle.rae.es/>

ECO, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.

ESCOBAR, J. (1996). Costumbrismo entre romanticismo y realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona, 24-26 de octubre de 1996. Edición a cargo de Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 7 de mayo de 2015. [En línea] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbrismo-entre-el-romanticismo-y-realismo-0/html/ff87782c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (s.f.). Costumbrismo en el siglo XIX. Consultado el 7 de mayo de 2015. [En línea] <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Costumbrismo%20en%20el%20siglo%20XIX.htm>

..... (s.f.). Cronistas de Indias. Consultado el 28 de abril de 2015. [En línea] <http://hispanoteca.eu/Landeskunde-LA/Cronistas%20de%20Indias.htm>

GAUDREAULT, A. y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

GIL GONZÁLEZ, J. (2004). La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia al periodismo interpretativo. *Global Media Journal Edición Iberoamericana, volumen 1 1, 2004* (pp 26-39). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Monterrey, México. Consultado el 14 de octubre de 2014. [Versión electrónica] <http://redalyc.org/articuloBasic.oa?id=68710103>

GUERRIERO, L. (s.f.). Periodismo narrativo, maniobras de aproximación y alejamiento (o qué más se puede decir sobre el asunto. *Revista Dossier n° 14*. Página web dependiente de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales de Chile.). Consultado el 1 de junio de 2015. [En línea] <http://www.revistadossier.cl/periodismo-narrativo-maniobras-de-aproximacion-y-alejamiento-o-que-mas-se-puede-decir-sobre-el-asunto/>

-(2001). El mundo feliz: venta directa. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 127-148).
-(2004). Tres tristes tazas de té. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 291-306).
-(2005a). El amigo chino. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 149-164).
-(2005b). Lazos de sangre. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 231-252).
-(2005c). *Los suicidas del fin del mundo*. Barcelona: Tusquets.
-(2005d). Sobre algunas mentiras del periodismo. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 347-358).
-(2007a). ¿Dónde estaba yo cuando escribí esto?. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 365-380).
-(2007b). El clon de Freddie Mercury. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 189-206).
-(2007c). El gigante que quiso ser grande. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 15-34).
-(2007d). El rey de la carne. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 175-188).
-(2007e). La Patagonia. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 165-174).
-(2008a). La imprescindible invisibilidad del ser, o la lección de Homero. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 381-394).
-(2008b). La voz de los huesos. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 77-100).
-(2008c). Sueños de libertad. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 35-52).
-(2008d). Tan fantástico como la ficción. En L. Guerriero, **Frutos** (pp. 359-354).
- (2008, Noviembre 16). De la basura a la pasarela. *Diario El País*. Consultado el 14 de mayo de 2015. [Versión electrónica]
http://elpais.com/diario/2008/11/16/eps/1226820415_850215.html
-(2009). *Frutos extraños. Crónicas reunidas 2001-2008*. Buenos Aires: Aguilar.

-(2010). Qué es y qué no es el periodismo literario: más allá del adjetivo perfecto. Conferencia presentada en el Seminario de periodismo y narrativa 2010. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Consultado el 2 de septiembre de 2015. [En línea] <http://derejo.org/omar/leila-periodismo-literario.pdf>
- (2010, Junio 27). Zimbabwe. *Diario El País*. Consultado el 27 de mayo de 2015. [Versión electrónica]
http://elpais.com/diario/2010/06/27/eps/1277620014_850215.html
-(2012). El bovarismo, dos mujeres y un pueblo de La Pampa. *Revista El Malpensante* (s.f.). Consultado el 14 de mayo de 2015. [En línea]
<http://www.elmalpensante.com/articulo/2683/el-bovarismo-dos-mujeres-y-un-pueblo-de-la-pampa>
-(2013). *Una historia sencilla*. Buenos Aires: Anagrama.
-(2015, Febrero). Madre busca. *Revista Rolling Stone Argentina*. N° 213.
- HALL, S. (1973). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación N° 9, 2004*. (pp. 215-236). Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- JARAMILLO AGUDELO, D. (ed). (2012). *Antología de crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara.
- KARAM, T. (2006). La Crónica y los Estudios Culturales. *E-Compós, Revista de Associacao Nacional dos Programas de Pós-Graduacao en Comunicacao, Vol. 6, Agosto de 2006* (pp. Consultado el 14 de enero de 2015. [En línea]
<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewArticle/75>
- LISPECTOR, C. (1968, Marzo 9). El grito. En C. Lispector, **Revelación** (pp. 60-61).
- (1971, Mayo 29). Máquina escribiendo. En C. Lispector, **Revelación** (pp. 263-266).
- (2011). *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MAINGUENEAU, D. (1980). *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires: Hachette.

- MARTIN, H. (1992). La imprenta. En R. Williams (ed.) (1992). *Historia de la comunicación, Vol. 2.* (pp. 11-62). Barcelona: Bosch Comunicación.
- MARTINEZ RUBIO, J. (2009). Periodismo y literatura: cruce de discursos en la novela hispánica contemporánea. Ponencia presentada en el I Congreso de Literatura Comparada, Universitat de València. *Revista Alba de América 2014 64*, (pp. 201-216). Consultado el 4 de diciembre de 2014. [Versión electrónica] https://www.academia.edu/12790556/Periodismo_y_literatura_cruce_de_discursos_en_la_novela_hisp%C3%A1nica_contempor%C3%A1nea_Revista_Alba_de_Am%C3%A9rica_vol._34_n._64-65_Westminster_California_2014._Pp._201-216
- METZ, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- MIRANDA ABURTO, W. (2014, Abril 7). Rubén Darío: cuando la crónica pagaba la renta. *Revista El Puercoespín*. Consultado el 3 de mayo de 2015. [En línea] <http://www.elpuercoespín.com.ar/2014/02/20/ruben-dario-cuando-la-cronica-pagaba-la-renta-por-wilfredo-miranda-aburto/>
- PASTÉN B., A. (2007). Paseo crítico por una crónica testimonial: de *La esquina es mi corazón* a *Adiós mariquita linda* de Pedro Lemebel. *Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina, volumen 4 (2)*, (pp. 103-142). Consultado el 10 de diciembre de 2014. [Versión electrónica] http://www.ncsu.edu/acontracorriente/winter_07/Pasten.pdf
- PUERTA, A. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. *Anagramas, volumen 9 (18), enero-junio 2011*, (pp. 47-60). Universidad de Medellín, Colombia. Consultado el 13 de enero de 2015. [Versión electrónica] http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-25222011000100004
- REGUILLO, R. (2000). Textos fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie. *Diálogos de la comunicación N° 58*, (pp. 58-66). Consultado el 12 de agosto de 2015. [En línea] <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/58-revista-dialogos-la-cronica-una-escritura-a-la-intemperie.pdf>

- RODRÍGUEZ-LUIS, J. (1997). *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico. Lengua y estudios literarios*. México: Fondo de Cultura Económico.
- SALAZAR, J. (2005). La crónica, estética de una transgresión. *Razón y Palabra 47, Octubre-Noviembre 2005*. México: ITSM-CEM. Consultado el 14 de enero de 2015. [En línea] <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/jsalazar.html>
- SANTA CRUZ, E. (2011). Prensa y modernización liberal en América Latina y Chile en la segunda mitad del siglo XIX. Ponencia en el 1º Congreso Mundial de Comunicacao Ibero-Americana, 31 de julio al 4 de agosto de 2011. Universidad de San Pablo. Consultado el 6 de mayo de 2015. [En línea] <http://confibercom.org/anais2011/pdf/101.pdf>
- SCHNIRMAJER, A. (2010, Agosto 13). La patria modernista. *Blog crónico*. Consultado el 4 de mayo de 2015. [En línea] <https://blogcronico.wordpress.com/2010/08/13/la-patria-modernista/>
- STEIMBERG, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos (El pasaje a los medios de los géneros populares)*. Buenos Aires: Atuel.
- TODOROV, T. (1988). El origen de los géneros. En M, Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios* (pp. 31-48). Madrid: Arco/Libros S.A. Consultado el 26 de octubre de 2015. [Versión electrónica] <http://cmapspublic2.ihmc.us/rid=1H9R2Q0CQ-20YB25S-SD/todorov.pdf>
- VASILACHIS DE GIALDANO, I. (1992). *Métodos cualitativos I. Los problemas teóricos-epistemológicos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- VERÓN, E. (1985). El análisis del “contrato de lectura”: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media. *Les médias: expériences, recherches actuelles, applications, IERP, París, 1985*. Traducción de Lucrecia Escudero.
- VILLORO, J. (2010). La crónica: disección de un ornitorrinco. Relatoría del Taller de Periodismo narrativo con Juan Villoro *Disección del ornitorrinco*, Cartagena de Indias (Colombia), mayo de 2010. *Sala de Prensa, número 129, año XI, volumen 6*. Consultado el 30 de octubre de 2014. [En línea] <http://www.saladeprensa.org/art1040.htm>

WILLIAMS, R. (ed.) (1992). *Historia de la comunicación, Vol. 2*. Barcelona: Bosch Comunicación.

YAÑEZ MESA, R. (2006). La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación. *Revista Espéculo, Revista de estudios literarios, N° 32*. Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 30 de octubre de 2014. [En línea]
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/cronica.html>

ZIMMERMAN, M. (2011). La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico. Proyecto A/145. Informe Final 2010-2011. Universidad Nacional de La Matanza, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales. Consultado el 30 de octubre de 2014. [Versión electrónica]
http://humanidades.unlam.edu.ar/descargas/4_A145.pdf

7. LECTURAS COMPLEMENTARIAS

ARLT, R. (1929, Septiembre 3). Cómo quieren que les escriba. Consultado el 12 de octubre de 2015. [En línea]

<http://navedeasterion.blogspot.com.ar/2014/05/como-quieren-que-les-escriba-por.html>

..... (1929, Diciembre 31). Para ser periodista. Consultado el 12 de octubre de 2015. [En línea] <http://www.siemprehistoria.com.ar/2010/04/para-ser-periodista-de-roberto-arlt/>

..... (2011). *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Enrique Rueda Editor.

COLÓN, C. (1493, Febrero 15). Carta de Colón a Luis Santángel. Consultado el 28 de abril de 2015. [Versión electrónica]

http://escritoriocentros.educ.ar/datos/recursos/libros/carta_de_colon_a_luis_santangel.pdf

DARÍO, R. (1901). *España contemporánea*. Consultado el 3 de mayo de 2015.

[Versión electrónica]

<http://rubendariodigital.magazinmodernista.com/descargas/RubenDario19.pdf>

DE LA VEGA, G. (1609). Comentarios reales. Primera parte. Consultado el 28 de abril de 2015. [Versión electrónica].

<http://shemer.mslib.huji.ac.il/lib/W/ebooks/001531300.pdf>

ELOY MARTÍNEZ, T. (2004). Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes.

Revista Telar, Año 1. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos,

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Consultado

el 4 de diciembre de 2014. [Versión electrónica]

http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/teoria_literaria2/sitio/TEM.pdf

GUERRIERO, L. Selección de crónicas y perfiles disponibles en:

<https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/category/leila-guerriero/>

..... Selección de artículos de su columna semanal en Diario El País

(España): http://elpais.com/autor/leila_guerriero/a/

..... Selección de artículos de su columna en blog de Diario El Mercurio (Chile): <http://www.elmercurio.com/blogs/columnistas/124/guerriero-leila.aspx>

..... Crónicas en Revista Anfibia, publicación digital de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina): <http://www.revistaanfibia.com/autor/leila-guerriero/>

La Corte Suprema dejó firme la condena a Tejerina. (2008, Abril 09). *Diario Clarín*. Consultado el 05 de noviembre de 2015. [Versión electrónica] <http://edant.clarin.com/diario/2008/04/09/sociedad/s-02707.htm>

LOUIE, K. (2011, Mayo 9). Las crónicas de Rubén Darío en el Diario “La Nación”. *Magazine Modernista*, ISSN 1943-9997. Consultado el 3 de mayo de 2015. [En línea] <http://magazinmodernista.com/2011/05/09/las-cronicas-de-ruben-dario-en-la-nacion/>

MARTI, J. (1883, Junio). El puente de Brooklyn. *La América*, Nueva York. Consultada el 3 de mayo de 2015. [Versión electrónica] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-los-estados-unidos-escenas-norteamericanas--0/html/fef234ce-82b1-11df-acc7-002185ce6064_36.htm

..... (1988, Enero 1). Los mártires de Chicago. *Diario La Nación*, Buenos Aires. Consultada el 3 de mayo de 2015. [Versión electrónica] <http://seniales.blogspot.com.ar/2012/05/los-martires-de-chicago-por-jose-marti.html>

MARTI, M. (2010, Septiembre 19). Leila Guerriero: contar historias y desaparecer. *Cienn18chenta*, revista electrónica del periodista Joel Rosenberg. Consultado el 26 de octubre de 2014. [En línea] <http://180.com.uy/articulo/13312-Leila-Guerriero-contar-historias-y-desaparecer>

SAAD SAAD, A. (s.f.). Periodismo y literatura: un préstamo entre amigos. *Sala de Prensa, número 100, año IX, volumen 3, abril 2007*. Consultado el 30 de octubre de 2014. [En línea] <http://www.saladeprensa.org/art711.htm>